POMPILIU
CONSTANTINESCU

SCRIERI

2

171

Coperta: *Ion Petrescu*

P53.0.09
C 66

POMPILIU CONSTANTINESCU

SCRIERI

2

Ediție îngrijită de
CONSTANȚA CONSTANTINESCU,
cu o prefață de
AUREL FELEA

Biblioteca Fac. de Lb. și Lit. Română
SECȚIA LITERATURĂ
București

BIBLIOTECA
[illegible] Literar
[illegible] R.P.

41 71

1 9 6 7
EDITURA PENTRU LITERATURĂ

EUSEBIU CAMILAR:

„CORDUN“

(roman) *

Un debut cu totul remarcabil: observaţie lucidă şi directă a mediului ţărănesc, suficientă detaşare faţă de subiect, deşi povesteşte la persoana întîia şi caracterul de memorial romanţat este evident. Expresia e sigură, sobră, deseori redusă la notaţie, cam telegrafică, aşa cum o impune succesiunea filmată a episoadelor.

De fapt, avem în faţă o schiţă de roman, cu toate elementele disponibile unei construcţii mai vaste şi mai adîncite; d. Eusebiu Camilar s-a mulţumit însă să reconstituie o atmosferă morală, un peisagiu social aspru, să transcrie o experienţă trăită; singura poezie ce învăluie „oameni, locuri, întîmplări“ (cum îşi subintitulează prima parte) naşte din retrospecţiune şi fireasca nostalgie pentru copilărie, oricît de grea ar fi, şi din misterul unor fapte, al unor siluete şi al superstiţiei enigmatice. Încolo, o viziune de un realism acut, o umanitate elementară, în luptă cu viaţa, cu instinctele ei naturale, acceptînd destinul ca o lege.

Copilăria e şi ea sălbatecă, cu jocuri aspre, puţine, cu bucurii elementare, gustînd de timpuriu din truda muncii. În centrul acestui film se desprinde mai pregnant tabloul unei familii de ţărani săraci, în luptă cu nevoile; un tată care a fost în America, de unde s-a întors tot sărac, înnodîndu-şi firul vieţii, cu resemnare, dar cu o asprime de om fără noroc, violent, bînd de necaz, cu simţirea tocită, o

---

* Edit. „Fundaţia regală pentru literatură şi artă“.

mamă chinuită de grijile pentru copii, pentru care alintul e un accident.

În partea doua, subîntitulată *Moartea tatălui meu*, se concentrează toată viaţa familiei, bîntuită de muncă, de sărăcie şi boală ; imagina sumbră, suferitoare a tatălui rămîne gravată mai puternic în memorie.

Prin această lucidă viziune a satului bucovinean, d. Eusebiu Camilar se înscrie anticipat în rîndul scriitorilor noştri care, dincolo de convenţiile sămănătoriste, răzbat la stratul unui viguros realism ţărănesc, descoperind o umanitate rudimentară, dar cu atît mai autentică ; schiţa sa de roman merită toată atenţia, şi debutul său în proză este de cea mai bună calitate.

De la d. Rebreanu, cu *Ion* şi *Răscoala*, s-a schimbat viziunea vieţii rurale, pe care un idilism convenţional ne-a înfăţişat-o atît de fals ; proza noastră de inspiraţie ţărănească a dobîndit o veracitate psihologică întru totul preţioasă, şi un întreg capitol înnoitor i se poate rezerva în istoria literelor contemporane.

Schiţa de roman, *Voica*, a d-rei Henriette Yvonne Stahl, schiţele umoristice, din lumea sătească, ale d-lui G. Brăescu, proza lui Pavel Dan, unele puternice evocări ale d-lui Mircea Streinul, tabloul succint din *Primăvara în ţara fagilor*, al d-lui Iulian Vesper, debutul atît de sigur al d-lui Sabin Velican din *Pămînt viu*, înseşi romanele d-lui Ion Iovescu, din nefericire prea preocupat de stil pitoresc şi congestionat, sau literatura uneori prea apăsat realistă a d-nei Georgetta Cancicov sunt suficiente exemple, care indică o schimbare radicală a unghiului de vedere asupra ţăranului folosit ca material artistic.

Şi este cu atît mai interesant de remarcat acest fenomen cu cît se manifestă la scriitori de diversă origine : munteni, moldoveni, ardeleni, bucovineni şi basarabeni se-ntîlnesc cu toţii în aceeaşi viziune, de realism aspru, viguros. Reacţiunea faţă de sămănătorism este evidentă, deşi nu se poate vorbi de-o formulă literară de grup ; din generaţii diferite, unii ieşiţi din clasa ţărănească, alţii orăşeni cu tradiţie, prozatorii care se îndepărtează de reţetele sămănătoriste, cînd e vorba să evoce viaţa şi omul satului, acţionează instinctiv şi pe proprie socoteală.

Fără îndoială că marele lor exemplu este un fapt de creaţie : masivele romane ale d-lui Liviu Rebreanu au lichidat, fără teorii şi manifeste, o eroare care-a bîntuit proza noastră de molîu lirism şi de epică afînată, într-o fază de romantism cărturăresc.

Un Mihail Sadoveanu trebuie scos din atelierul de confecţii al literaturii ţărăniste, fiindcă este un poet în care natura cu aspectele ei multiple şi sentimentul cosmic al peisagiului se răsfrîng într-o excepţională forţă de creaţie lirică. Sadoveanu nu mai aparţine unui curent literar, opera lui alcătuind singură un capitol în proza naţională. Poeme evocative ca *Bordeenii* sau alcătuiri narative ca *Hanu-Ancuţii* sunt semnificative pentru sensibilitatea scriitorului, care simte poezia fabuloasă a elementarităţii, cu tot farmecul ei înfricoşător şi misterios. Viziunea sadovenistă trece din uman în cosmic, fiindcă în ea cîntă însuşi sufletul naturii, intuită ca o forţă primordială.

Posteritatea d-lui Sadoveanu se reduce, deocamdată, la sine însuşi ; viziunea realistă a ţăranului este posteritatea vitalistă a autorului lui *Ion* şi al *Răscoalei*, şi toţi pe care i-am citat descind din cele două masive ale romanului nostru ţărănesc, cum izvorăsc rîurile din stîncile dominante.

1943

EUSEBIU CAMILAR.

„PRĂPĂDUL SOLOBODEI“

Stranie poezie se desprinde din romanul d-lui Eusebiu Camilar ! Oamenii plutesc în superstiţie ca într-o atmosferă supranaturală, locurile sunt de-o sălbăticie primordială, viaţa satului este o aşezare preistorică.

La drept vorbind, indivizii sunt nişte siluete fumurii, care se pierd în peisagiul general : interesant este numai sufletul colectivităţii, agitat de enigme, bîntuit de năluci, zbătîndu-se într-un primitivism halucinant. Impresia de fantastic este covîrşitoare, deşi tema romanului este de o simplă şi aspră realitate.

Este vorba de un sat bucovinean, Soloboda, aşezat într-o vale, înconjurat de bălţi şi stufărişuri, proteguit de un zăgaz în contra apelor, care ameninţă să-l inunde, indiguit de păduri întunecoase şi dese. Oamenii sunt aspri, nesociabili, duşmani neîmpăcaţi ai tîrgoveţilor şi ai civilizaţiei, muncitori şi refractari chiar faţă de vecinii lor.

În acest mediu ciudat, de-o arhaitate aproape neverosimilă, civilizaţia îşi face loc, violent, prin apariţia drumului-de-fier. Suntem, în tot cazul, înainte de alipirea Bucovinei la regat, într-un timp determinat totuşi istoriceşte, faptele petrecîndu-se sub luminatul împărat Francisc ; dar, pentru viziunea şi tema romanului, lucrul este cu totul secundar.

Oamenii privesc invazia civilizaţiei ca un blestem, pentru ei apropiindu-se sfîrşitul pămîntului ; trenul este o fiară apocaliptică, iar stăpînirea o pacoste. Vin ingineri şi lucrători streini, care încep lucrările cu înfrigurare ; taie pădurile, dau foc stufişului, avertizînd pe solobodeni să-şi mute locuinţele pe dealul Oadeciului ; fireşte, lumea se împotriveşte, conspiră şi se opune armatei, care nu-i cruţă. Primarul satului pleacă la Viena, să intervină pentru apărarea Solobodei de civilizaţie, dar e condamnat la spînzurătoare. Un bătrîn orb, Baran, ajutat de Malacut, cîrciumarul, pune la cale ruperea zăgazului şi inundarea satului ; gest de sinucidere colectivă, care protestează în contra prefacerilor. În taină, află o hrubă care se ascundea sub zăgazuri, şi noaptea, pe furiş, introduc nişte butoaie cu explozibil. Natura parcă ajuta şi ea la protestul solobodenilor, ploi mari venind să sporească puhoaiele. Într-o seară, pe cînd inginerii stăteau de vorbă, la cîrciumă, îngrijoraţi de vreme şi de surda împotrivire a sătenilor, Baran se strecoară în hrubă şi dă foc pulberii. Zăgazul sare-n aer, puhoaiele se năpustesc sălbatec, inundă satul, iar vitele, oamenii, totul se transformă într-o apă, îngropînd definitiv aşezările omeneşti. Cei care scapă îşi iau ce mai pot salva şi se refugiază pe dealul Oadeciului, unde îşi vor face o nouă aşezare.

Partea cea mai stranie, mai puternică a romanului se încheie aci ; prăpădul Solobodei s-a împlinit, sufletele refractare ale oamenilor s-au mişcat, într-o asprime colectivă, lupta dintre civilizaţie şi sălbătecie s-a consumat printr-o catastrofă zguduitoare.

Chiar apariţia unui ciudat pictor, Ion Palion, care e om de neam, refugiat, probabil, în urma unei dezamăgiri, la solobodeni, de unde fuge cu fata unui sătean, de care se îndrăgosteşte, se-ncadrează în toată atmosfera enigmatică.

S-ar părea că romanul se sfîrşeşte aci ; viziunea e atît de nouă, lumea atît de stranie, ca şi poezia care-o aureolează.

D. Camilar dă însă un aspect monografic romanului, şi partea a doua povesteşte mai simplu, mai cursiv, mai realist întemeierea noului sat al solobodenilor, întemeierea altei aşezări a unor şvabi, goniţi şi ei din alte părţi de sărăcie, apoi lupta dintre proprietarul locurilor pe care s-au instalat, persecuţiile necurmate suferite de solobodeni, pînă cînd, exasperaţi, imigrează spre America.

O deosebire de ritm, de atmosferă este vizibilă între prima şi a doua parte ; tema este astfel sămănătorizată şi, fireşte, cade în document social.

Peste tot romanul pluteşte umbra lui Sadoveanu, în stil, în modul de-a vedea pe om ca expresie a naturii ; dar constatarea cade pe al doilea plan. Disimetria romanului este mai serioasă şi partea doua scade suflul întregii opere. Totuşi, d. Eusebiu Camilar este un scriitor puternic, original, şi de la schiţa de roman *Cordun* la *Prăpădul Solobodei* distanţa este mai mult decît remarcabilă.

Viziunea sa sumbră, patetică este autentică ; atmosfera este de o mare sugestie şi afirmă un scriitor personal : rezonanţa aspră, sălbatecă a cataclismului evocat dă impresia unicităţii. Salutăm în d. Eusebiu Camilar un prozator a cărui vînă de inspiraţie porneşte parcă din adîncuri subpămîntene.

1944

DIMITRIE CANTEMIR

Marele cărturar european şi voievod de scurtă durată al Moldovei, înfrînt de turci la Stănileşti, alături de vestitul lui aliat Petru cel Mare, împăratul ruşilor, în a căror ţară s-a refugiat şi a murit, după 224 de ani este reînhumat în biserica Trei Ierarhi a Iaşilor.

Pioasa reîntegrare a osemintelor lui în Panteonul domnilor pămînteni nu ne redeşteaptă timpuri de vitejie, fiindcă Dimitrie Cantemir a luptat pentru gloria neamului său mai mult cu spiritul decît cu sabia. Cronicarul Neculce, care l-a însoţit în pribegia din „ţara moschicească", unde a rătăcit împreună cu el doi ani, revenind apoi în Moldova singur, ne-a lăsat mărturia cea mai vie despre domnia lui. A crezut că spiritul de guvernare se poate reduce la diplomaţie, ţinînd o abilă cumpănă între cele două mari puteri ale timpului, între ruşi şi turci. Cînd a jucat pe ultima carte a norocului, aliindu-se cu ruşii, destinul l-a părăsit, risipindu-i pentru totdeauna visurile de a-şi întemeia o domnie ereditară în Moldova. În istoria neamului, domnia lui Cantemir este un scurt şi tragic episod.

Dimitrie Cantemir este însă exponentul spiritual al unui veac întreg, veacul al XVIII-lea, în cultura română ; el este primul european din istoria culturii naţionale. Petrecîndu-şi cea mai mare parte din viaţă la Constantinopol şi la curtea lui Petru cel Mare, Cantemir a avut răgazul să-şi cultive mintea lui isteaţă şi să-şi hrănească universala curiozitate cu tot ce-i putea oferi umanismul greco-latin, cultura orientală a timpului său. Sinteză între Orient și Occident, opera lui este expresia unui enciclopedistru grandios, depășind tradiția de pînă atunci a culturii din principate.

Prin scrisul lui, Cantemir a adus neamului o glorie mai mare și mai durabilă decît aceea a armelor: conștiință europeană românească. Scriind cu predilecție în latinește — limba universală de comunicare a savanților — s-a adresat tuturor oamenilor de știință din vremea lui. Membru al Academiei din Berlin, organizator al Academiei Rusești, Cantemir este primul român tradus și citit în Europa. Înainte de a fi cunoscut de cărturarii din principate, el este cunoscut de învățații apuseni.

Și este ciudată asemănarea dintre destinul lui de rătăcitor și acela al spătarului Milescu, anterior în timp, care, depășind prin învățătură și curiozitate spirituală limitele epocii lui, rămîne ca o prefigurare a aceluiași europeism, deși Cantemir a izbutit să fie cunoscut, fiindcă opera celui dintîi a rămas în manuscrise.

Ca să ne dăm seama de faima de cărturar a domnului moldovean, e de ajuns să amintim că opera lui scrisă în latinește, *Istoria Imperiului otoman*, e tradusă în franțuzește, la Paris, în 1743, că în englezește apare la Londra în 1734, din îndemnul reginei, înainte deci de versiunea franceză, ca să fie retipărită într-o nouă ediție la 1756, iar la 1745 e tradusă în nemțește, la Hamburg, după prima versiune engleză.

Un prețios cercetător al vieții și operelor lui Cantemir, d. I. Minea, ne-a atestat că această istorie otomană a prințului moldovean este citată în *Don Juan* al lui Byron și în Voltaire.

Cantemir este un orientalist atît de important pentru știința lui și cunoașterea directă a spiritului și politicei turcești, încît mult timp a făcut autoritate unică în materie.

Oricît de cosmopolit spirit ar fi, prin viața departe de țară pe care a dus-o, și oricît de în afara ritmului lent al culturii din principate se vădește, Cantemir a întreprins și opere capitale pentru trecutul românesc. Nu își află pereche în istoriografia noastră veche o carte ca *Descrierea Moldovei*, scrisă în latinește, din îndemnul colegilor săi de la Academia din Berlin; ea este o sinteză modernă, în spirit, a tot ce se putea ști despre Moldova: geografia, etnografia, istoria, starea economică, religia, clasele sociale, limba, literatura etc. țării sunt prezentate pentru prima dată atît de complet străinătății. Iar prin *Hronicul* lui, în care voiește să expună istoria tuturor românilor și prin ideea fundamentală a purității latine a neamului nostru, Dimitrie Cantemir este precursorul Școalei ardelene, care a instaurat mistica și regeneratoarea convingere a nobleții noastre spirituale.

Cantemir a fost un prinț al spiritului: istoric, muzicograf, compozitor, geograf, desenator, romancier și filozof; neîntrecut poligraf și emerit orientalist, el afirmă însușirile creatoare ale neamului într-o vreme cînd cultura noastră abia satisfăcea necesitățile locale.

Înhumarea osemintelor lui în pămîntul Moldovei este semnul integrării lui definitive în tradiția culturii românești, pe care a ilustrat-o atît de impunător. Spiritul autohton își recunoaște în el un ctitor care i-a dat circulație europeană încă de-acum două veacuri.

1935

THEODOR CAPIDAN:

„ROMANITATEA BALCANICĂ“

(Discurs de recepţie la Academia Română)

Nu vom face aci un rezumat al discursului de recepţie al d-lui Theodor Capidan, reputatul filolog, profesor la Universitatea din Cluj şi colaborator al *Dicţionarului limbii române*. Cercetările sale, între care cele despre megleno-români şi aromâni, sunt astăzi cărţi capitale în domeniul dialectologiei şi al lingvisticei comparate.

Ceea ce voim să subliniem, în primul rînd, este metoda, claritatea şi seninătatea sa ştiinţifică, însuşiri care-l pun în fruntea specialiştilor, după filologii Ovid Densusianu şi Sextil Puşcariu. Urmînd lui Bogdan-Duică la fotoliul academic, d. Capidan, după ce schiţează portretul intelectual al regretatului istoric literar, înfăţişează o condensată expunere despre romanitatea balcanică. Bineînţeles că nu sunt fără interes numeroasele observaţii de amănunt în legătură cu această ramură lingvistică ; dar d. Capidan, ale cărui cunoştinţi de limbi balcanice sunt impresionante, caută printr-o metodă de filologie comparativă să stabilească teritoriul, timpul, ca şi influenţele reciproce dintre „romana balcanică“ şi limbile din peninsula sud-dunăreană. Ca macedonean, în bună continuitate cu învăţatul Theodor Anastasie Cavallioti, întemeietorul filologiei comparate, între compatrioţii săi, d. Capidan duce mai departe, cu metodele moderne, o tradiţie fără de care studiul limbii române ar fi fost lipsit de una din articulaţiile ei organice. Bogăţia exemplelor, capacitatea de a stabili numeroase relaţiuni de asemănare şi deosebire dovedesc mlădioasa inteligenţă lingvistică a d-lui Capidan, care leagă studiul dialectologiei de metoda firească a filologiei comparate. Transcriu concluzia fundamentală a comunicării sale academice, sintetizată în cuvintele :

„Românii actuali, cunoscuţi în cele patru tulpine, nu reprezintă numai urmaşii romanităţii din nordul Peninsulei Balcanice şi a ţinuturilor romanizate din stînga Dunării, ci şi din întreaga peninsulă, aşa cum a existat după cucerirea ei de romani“ (pag. 59).

Şi dacă adăugăm că studiul d-lui Capidan este de o desăvîrşită ţinută ştiinţifică şi că nici un colorit romantic nu-i deformează obiectivitatea, mai ales într-un domeniu atît de delicat, în care atîtea tendinţe subterane, cu deosebire politice, şi-ar putea da întîlnire, am remarcat şi nivelul înalt la care d-sa ridică cercetarea „romanităţii balcanice“.

De altfel, răspunsul de primire al d-lui Sextil Puşcariu relevă, din partea unui emerit specialist, toate meritele noului academician. Fotoliul ocupat prima oară de Titu Maiorescu, deţinut apoi de Bogdan-Duică, se pare a fi destinat, prin succesiunea d-lui Capidan — aceleiaşi cumpătări de spirit şi aceleiaşi pasiuni pentru adevăr.

1936

I. L. CARAGIALE

Comicul este categoria de artă specifică unei societăţi vechi, oarecum îmbătrînite. Literatura noastră oferă paradoxul apariţiei unui mare creator de comedie, în plin sentimentalism romantic, în plin sămănătorism liric. Caragiale nu este expresia evolutivă a unui gen, abia la începuturile lui copilăreşti, nici a societăţii noastre, lipsită de maturitatea simţului critic, oricît am voi să-l explicăm prin mediul junimist. Junimismul este, în fond, un produs spiritual ce ţine de romantism, cu toată luciditatea lui de judecată asupra culturii şi societăţii române.

Caragiale este mai curînd expresia unei rase bătrîne de actori, care au culminat în geniul lui creator. Apariţia unui mare liric, de adîncimea lui Eminescu, este mai puţin miraculoasă, la începuturile unei culturi apte să creeze o imagine mitică a universului său moral. Caragiale nu coincide cu treptele normal evolutive ale culturii noastre, ţinînd mai mult de legile propriei lui eredităţi.

Maturitatea la care ajung observaţia comică şi arta lui nu se poate explica prin fragilitatea unui gen în care se exercitase un Costache Facca şi se înfiripase prin marionetele cu dialog ale lui Alecsandri.

Cît timp junimismul a avut o actualitate ideologică, prin criticismul lui social, opera lui Caragiale a fost înglobată în cadrele generale ale curentului. Nimic mai eronat ca magia formulelor simplificatoare. Dacă Maiorescu a combătut „forma fără fond“, Caragiale a fost definit de critica naţională ca pictorul contrastului dintre fondul nostru oriental şi formele civilizaţiei apusene. Explicaţia este foarte elastică şi aplicabilă atîtor alţi scriitori care s-au format în cadrele ideologiei junimiste. Dincolo de învelişul pitoresc, care zugrăveşte acest contrast, comediile lui Caragiale înfăţişează caractere de psihologie umană permanentă. Datele sociologice ale teatrului său sunt numai cadrul realist în care se mişcă oameni cu pasiuni şi vicii eterne.

Ambianţa socială este numai un fundal, nu însăşi structura operii ; aceasta este vie, umană în resorturile ei morale, şi nu pur documentară. Critica a confundat prea adesea rama cu tabloul însuşi. De aceea, Caragiale a fost mai mult privit în antipatiile lui de sociolog reacţionar, iar nu în intuiţiile lui creatoare.

Reacţiunea junimistă, în expresia concretă a artei, are mai multe feţe. Una o reprezintă Creangă, ce se refugiază în mitul copilăriei, alta Eminescu, pierdut în fantasmagoria trecutului şi în feeria naturii, alta Maiorescu, izolat în statica metafizicii schopenhauriane, alta Duiliu Zamfirescu, mîngîiat de viaţa idilică a aristocraţiei rurale. Dintre junimişti, singur Caragiale merge în inima vieţii prezente, observă la rece structura morală a societăţii contemporane lui, surprinzîndu-i omenescul deformat de optica satirei. Într-un grup de romantici, el este singurul realist, pornind de la observaţia directă, pe care o prelucrează, o condensează, prin luciditate, dobîndind un echilibru rar între materie şi expresia ei artistică, adică ridicîndu-se la clasicism.

Timpul a trecut peste teatrul lui Caragiale fără a-i altera cu nimic viabilitatea umană şi artistică ; am putea spune că depărtarea de atmosfera militantă a junimismului ne-a dat o perspectivă mai clară a valorii lui creatoare. Temerile d-lui Lovinescu nu s-au justificat, în sensul sufocării fondului uman, prin circumstanţierea istorică. Unele expresii mutilate, unele aluzii de istorie politică, tabloul general al moravurilor electorale nu i-au umbrit omenescul, i-au tocit numai asperităţile, care puteau să trezească susceptibilităţi contemporane.

Spuneam că apariţia comediilor lui Caragiale nu se explică prin evoluţia literaturii noastre eminamente lirică.

Şi este curios că însăşi critica naţională, în majoritatea ei, n-a acceptat de la început opera scriitorului. Cu excepţia lui Maiorescu, care a insistat asupra organicităţii ei de creaţie, apărînd-o de o pretinsă „imoralitate", criticii următori au început să-i caute diferite lacune. Astfel, Gherea l-a mustrat pe marele comic pentru lipsa lui de ideal social, imputîndu-i că „rîde cu poftă" de metehnele pe care le satirizează. Dar Caragiale nu este un moralist didactic, un revoltat, ca Alecsandri, care-şi exprimă direct dezamăgirile, făcînd din marionetele lui superficiale embleme. Caragiale are intuiţia unei structuri sociale inferioare. Demascînd-o, îşi face şi datoria etică de a scoate în lumină vicii pe care nu le aprobă. Indiferentismul lui este semnul artistului superior ; contemplaţia n-a fost starea cea mai obişnuită a criticii naţionale. În judecata operii lui a introdus atîtea elemente străine artei. Mai tîrziu, d. Lovinescu, la rezerva viabilităţii comediei caragialiene, pe care o socotea repede intrată în domeniul documentului social, a reluat obiecţiile lui Gherea, exprimîndu-şi dezgustul pentru lumea ei de infirmi morali.

Cerea lirism şi idealism unui observator care a fost cel mai lucid critic al său fiindcă nu şi-a stricat opera cu nici o consideraţie etică. Continuînd pe Gherea, Ibrăileanu, critic sociolog, a urmărit în *Spiritul critic în cultura română* ideologia reacţionară, antiliberalismul lui Caragiale, căutînd numai tendinţele operii, nu şi realizările ei estetice. Mai tîrziu, e drept că, fără să fi părăsit consideraţiile sociologice, s-a apropiat şi de sensul artistic al operii caragialiene. În *Note şi impresii* îl consideră cel mai mare creator de viaţă, de personagii cu stare civilă din literatura naţională, iar în *Scriitori români şi străini* aduce preţioase contribuţii pentru explicarea valorii sociale şi psihologice a *Nopţii furtunoase* şi a lui *Conu Leonida*. În sfîrşit, în *Studii literare* a dat şi cel mai bun comentar la sensul psihologic şi artistic al numelor personagiilor caragialiene. D. Mihail Dragomirescu, pornind de la premisele maioresciane din articolul *Comediile d-lui Caragiale*, s-a răsfăţat într-o prolixă comentare a scriitorului, trecînd dincolo de obiect, iar mai tîrziu l-a ridiculizat pe marele comic prin teoria „comicului pur", spre a-l integra în universalitate. Un exces de zel, care a pierdut o cauză dreaptă, cum a mai pierdut d. Dragomirescu şi altele. Un glosator de valoare al lui Caragiale este Paul Zarifopol. El s-a apropiat mai comprehensiv de esenţa lui artistică. Un articol de generalităţi, *Publicul şi arta lui Caragiale*, polemizează cu Maiorescu, Gherea şi Ibrăileanu, cu „delicaţii" care nu pot pricepe valoarea artistică a comediilor pe motivul vulgarităţii personagiilor. Prefeţele care însoţesc cele trei volume de proză, din neterminata ediţie critică a scriitorului, sunt pline de sugestii preţioase, de judecăţi solide, de indicaţii generale strict estetice. Nu ştim ce material postum va fi lăsat Zarifopol asupra teatrului caragialian. Dar este de netăgăduit că anticlasicistul cel mai rebel din critica naţională s-a desfătat îndelung cu arta clasică a comediilor şi *Momentelor*.

Caragiale are o viziune realistă a societăţii române într-un moment de criză evolutivă. S-a remarcat de mult viziunea tragică sub care a privit lumea rurală. Pentru înverşunata lui observaţie satirică şi-a rezervat numai pe orăşeni. În acest lot, a trecut prin acizii satirei pe mahalagiu, pe micul-burghez şi pe intelectualii demagogi ieşiţi din această pătură. Caţavencu, Farfuride, Brînzovenescu, Tipătescu, Trahanache şi Zoe — toţi din *O scrisoare pierdută*, a cărei acţiune se petrece „în capitala unui judeţ de munte" — sunt intelectuali de provincie, zonă morală care este un compromis între mentalitatea de mahala şi cea burgheză.

Teatrul caragialian este o mare secţiune tăiată în corpul societăţii române ; în comedii se poate urmări o ascensiune, pe scara socială şi morală a personagiilor, de la mahalagiul pur la pseudointelectual.

Sociologia acestei evoluţii constituie o clară genealogie spirituală. Pe treapta cea mai de jos se află Spiridon, ucenicul brutalizat de Chiriac şi Jupîn Dumitrache ; apoi Chiriac, om de încredere al stăpînului ; mai sus, Jupîn Dumitrache, proprietar, căpitan în „guardia naţională" şi stîlp de rezistenţă al unei categorii de mahalagii din care se va recruta burghezia. În clasa aceasta, Spiridon nu mai are ce căuta, şi nici Chiriac. Este înlocuit de Tipătescu, prefectul amic şi om de încredere al lui Trahanache, corespondent în ordinea morală şi în starea materială cu

Jupîn Dumitrache. Chiriac-Dumitrache-Tipătescu-Trahanache ilustrează „minciuna vitală“ ce stă la baza vieţii de familie a mahalagiului înstărit şi a provincialului cu prestigiu de conducător în mica lui lume.

Intelectualii comediei caragialiene sunt toţi de extracţie inferioară ; şi pentru ei vom putea stabili o întreagă filieră spirituală. În *O noapte furtunoasă* întîlnim pe Rică Venturiano, demagog deocamdată teoretic, student şi publicist, un fel de exemplificare anticipată de cum ar fi scris Caţavencu, dacă am fi cunoscut articolele lui din *Răcnetul Carpaţilor*. Rică nu s-a încadrat în practica politică şi nu şi-a precizat ambiţiile, ca maturul Caţavencu. Demagog în faza teoretică, el poate fi un viitor prefect, ca Tipătescu, un aspirant la deputăţie, ca Nae Caţavencu ; deocamdată, îşi exercitează tonul de tenor al demagogiei prin articole ditirambice şi de un stil reprobabil. Fiindcă e într-un moment de vacanţă a forţelor lui de politician practic, îşi poate pierde timpul cu aventuri sentimentale şi cu mahalagioaice romanţioase, ca Ziţa. Caragiale prezintă pe Rică Venturiano într-o dublă postură comică : de demagog ideologic şi de fante îndrăgostit, rezervîndu-i o turpitudine, în viaţa practică, pentru mai tîrziu.

Tipătescu este un Venturiano maturizat ; a părăsit „frazele“ şi s-a ataşat pe lîngă un om cu influenţă, un şef de organizaţie, profitînd de graţiile coapte ale Zoiţichii, sub ale cărei aripi de cloşcă sentimentală îşi aranjează viitorul politic.

Pentru mahalagioaicele Ziţa şi Veta, politica n-are nici o valoare ; închise în gineceu, ele evadează din proza căminului prin amor. Joiţica, mahalagioaică evoluată la starea burgheză, îşi îngăduie libertăţi sentimentale şi îşi satisface ambiţia de a conduce din culise combinaţiile de politică locală. Filiaţia aceasta decurge atît de logic în comediile lui Caragiale, intuiţia lui sociologică şi psihologică este atît de vie, de realistă, încît imprimă o verosimilitate inalterabilă fiecărui personagiu.

La vîrsta lui, Caţavencu a ajuns la o treaptă de chivernisire mai înaltă ; nu se mai încurcă în complicaţii sentimentale. Ambiţia politică este unica lui raţiune de a fi. De aceea, Caragiale îi îngroaşe toate defectele de demagog : incoerenţa logică a ideilor, pseudodoctismul şi lipsa de

scrupule morale. Caţavencu este reprezentantul tipic al liberului profesionist, tipul vremurilor noi ale burgheziei. Îi lipseşte numai deputăţia spre a da frîu liber apetiturilor lui, traficului de influenţă, aranjamentelor de tot felul.

Cu o mare intuiţie, Caragiale a surprins într-o oglindă rece, măritoare, tarele esenţiale ale burgheziei. Ceea ce părea caduc unor critici, în opera lui, ni se pare astăzi însăşi condiţia ei de viabilitate. Dacă ar fi procedat ca un clasic francez, redus la schema pură a psihologiei, ar fi creat cîteva figuri aproape atemporale, de valoare universală, dar de o atenuată semnificaţie socială. Integrarea psihologiilor individuale în fresca unei societăţi este semnul realismului său, dovada unei intuiţii sociologice, simţul unei adevărate „comedii umane“, pe care nu-l regăsim la nici un alt scriitor naţional.

Ca orice scriitor clasic, Caragiale e creator de tipuri ; unele mai adînci, altele profilate, altele mai schematice, dar toate de un omenesc autentic. Vom face abstracţie, deocamdată, de sensul sociologic al comediilor lui, urmărind numai sensul uman al personagiilor. Nu ne interesează dacă demagogul Caţavencu a fost liberal sau conservator ; el este, în esenţă, un anumit tip politic, generalizat în viaţa noastră similiconstituţională. Caţavencu este *demagogul*, prin strîmba lui intelectualitate, prin lipsa de simţ moral şi de demnitate personală, prin mijloacele de-a sconta o situaţie. Nu importă faptul că Rică Venturiano e şi un tip de tranziţie intelectuală. Venturiano este viitorul demagog, studentul care-şi trăieşte viaţa în atmosfera politică, dar Rică mai este un *prim amorez*, în ipostaza comică. Nu este esenţială trăsătura sufletească a Conului Leonida, care simpatizează cu „revoluţia“, de la care aşteaptă, pe lîngă pensie, şi o leafă. Conu Leonida este un *Mitică*, cel mai bătrîn, mai autentic Mitică, pentru care ideile sunt simple stupidităţi formulate cu gravitate, iar statul, un simplu mijloc de trai, un părinte care să fie oricînd spoliat. Conu Leonida este biurocratul automatizat, pensionarul guraliv şi atins de un iremediabil ramolisment. El este deci un simbol al miticismului, categorie psihologică a micii burghezii biurocratice române. Dar Conu Leonida este şi un *laş*, speriat de o imaginară revoluţie, subliniind contrastul dintre ideea automatizată şi inadaptarea ei la realitate. Contrastul psihologic, surpriza comicului este axa morală pe care e construit acest tip. Poliţaiul Pristanda nu este un document istoric; el este micul funcţionar, prost plătit, găinar din cauza mizeriei, slugă plecată faţă de stăpînii temporali ai vieţii politice. Pristanda exprimă *lipsa demnităţii profesionale.* Nu este numai un beţiv amuzant Cetăţeanul turmentat, care nu ştie cu cine să voteze. El este simbolul *omului fără opinie politică,* alegător care îşi dă votul cui îl prinde la momentul oportun, cînd are nevoie de el, ca apoi să-l uite. Trahanache este un ramolit, în fază benignă, mai puţin ramolit decît Dandanache, dar mai este şi simbolul unui şef de organizaţie, cu fals prestigiu de autoritate şi cu drept iluzoriu de a decide în propriul lui fief. Completat cu fizionomia de „încornorat" dulce, senin, el este *prostul bonom şi credul.* Nici chiar Jupîn Dumitrache nu este o fantoşe arhaică a „guardiei naţionale", ci este expresia instinctului de proprietate, economică şi maritală, sigur pe sine şi gelos de prestigiul lui de bărbat, dar păcălit prin credulitate ridiculă. Iar Dandanache, pelticul şi uitucul, bătrînul decrepit, nu este un tip de profitor politic care a dispărut; el este „agreatul" centrului, asigurîndu-şi un loc de deputat, prin rudenie, prin servicii personale sau prin simplul şantaj, plocon al unei false democraţii, care cultivă tot felul de paraziţi sociali.

S-a abuzat prea mult de formula mahalagismului personagiilor caragialiene. În teatrul lui sunt puţini mahalagii veritabili. Caragiale a redus elementul pitoresc al periferiei la un decor schematic. Cu excepţia farsei *D-ale carnavalului,* unde ne-nvîrtim în lumea bărbierilor, mahalagiii caragialieni pot fi repede identificaţi şi scoşi din ambianţa celorlalte personagii. În sens social şi sufletesc, mahalagii sunt Jupîn Dumitrache, Chiriac, Ipingescu, Spiridon, Veta şi Ziţa — din *O noapte furtunoasă;* apoi Cetăţeanul turmentat şi Pristanda, care stropşesc cuvintele, din *O scrisoare pierdută.* Ceilalţi, între care şi Conu Leonida, sunt „intelectuali" şi politicieni, desigur de o specie morală cu certe caractere de tranziţie între suburbie şi starea burgheză. De altfel, Caragiale s-a interesat de mahalagiu ca de un *tip general;* mai just am putea spune că satira lui vizează un mahalagism etic şi intelectual.

Caragiale are o dublă intuiţie a individului: a categoriei lui sociale şi sufleteşti. Această sinteză constituie rezistenţa operei lui. Comedia de moravuri se-mpleteşte cu aceea de caracter. Putem stabili, pe această observaţie capitală, o serie de secţiuni în psihologia şi starea socială a personagiilor. La o superficială privire, s-ar părea că scriitorul se repetă, prin asemănarea conţinutului moral al unor tipuri, şi că numai starea socială, decorul mediului se schimbă, nu şi psihologia specifică a personagiilor. Există un fel de simetrie între tipurile comediei caragialiene, dar cît de nuanţată, de precisă, de viguroasă, în înseşi nuanţele respective, este fizionomia concretă a fiecărui personagiu. Viziunea şi tehnica sunt atît de lucrate, pînă la cele mai mici dar caracteristice amănunte, încît rar găsim o operă care să ne dea senzaţia unei condensări, a unei organicităţi mai depline. Afirmaţia că în special în *O scrisoare pierdută* (am adăuga şi *Conu Leonida faţă cu reacţiunea)* nu se poate schimba un cuvînt, o replică, o virgulă este justă. Dar de ce impresia aceasta de organism fără defect, de viabilitate fără hiaturi, de replică fără artificialitate? Nimic mai „compus" decît discursurile lui Caţavencu şi Farfuride, cu toate incoerenţele logice, cu toate efectele aglomerate, în vederea comicului. Şi totuşi nimic de prisos, nimic exagerat în însăşi exagerarea artistică a acestor două discursuri. Caragiale exprimă prin ele o mentalitate, o ideologie deformată. Discursurile sunt tipice pentru fiecare. Al lui Caţavencu mai avîntat, în stupiditatea lui, al lui Farfuride e discurs de „pisălog" şi agramat împleticit. Iată de unde vine impresia de organicitate: din suprapunerea şarjei peste conţinutul psihologic al tipului satirizat. Putem alcătui un întreg tablou al nuanţelor, al filiaţiei psihologice şi al unicităţii lor artistice, urmărind cele mai însemnate personagii ale comediilor.

Dandanache, Trahanache şi Caţavencu sunt trei tipuri politice, trei mentalităţi din generaţii diferite, cu metode, cu „temperamente" deosebite. Dandanache este atît de ramolit, de ridicul ca înfăţişare, de uituc, de împleticit în propriul lui defect; este cea dintîi extracţie hibridă de burghez paşoptist. Şiret nevoie mare, este aproape de Fanar şi un caraghios faţă de Zoe şi Tipătescu. Dandanache ar putea fi bunicul lui Caţavencu. Trahanache, amestec de tîrgoveţ bonom, ramolit, dar în fond om cumsecade, are numai iluzia autorităţii ; încornorat, este ridicul tocmai în ceea ce ar trebui să fie superioritatea lui — prestigiul. Nenea Zaharia e un burghez a cărui stare materială nu e supusă criticii ; n-a ajuns prin şantaj, n-are o situaţie socială creată prin turpitudini, ca Dandanache. Este o autoritate de paie (centrul hotărăşte, cînd nu combinaţiile Zoiţichii) şi un imbecil care nu crede în evidenţa coarnelor puse de Tipătescu.

Caţavencu este un produs mai nou al politicianismului : avocat, patron de ziar, ca armă de şantaj, plastograf, semidoct patetic şi ridicul, el şi-a multiplicat mijloacele de luptă, deşi i le anulează centrul, fiindcă tradiţia imoralităţii este mai veche, mai autoritară aci. Trahanache, ca şi Farfuride şi Brînzovenescu (cam de aceeaşi vîrstă toţi) sunt ramoliţi, incapabili, dar în fond mai puţin pătaţi în viaţa morală. Concurenţa în democraţia extinsă e mai aprigă în noile generaţii. Caţavencu trece peste orice scrupul, iar Tipătescu, fiindcă celelalte mijloace de parvenire politică s-au uzat (delaţiunea la centru, şantajul, discursul demagogic), descoperă o nouă cale : femeia, care, fără drepturi politice legale, începe să aibă un amestec din ce în ce mai puternic, din culise, în aranjarea situaţiilor. Nu este Tipătescu şi cel mai puţin ridicul, fiindcă e cel mai puţin afişat în public, nu este cel mai „cult“ faţă de ceilalţi şi cel mai practic, nemaiîncurcîndu-se în vechile procedee demagogice ? Abuzul de putere este ultima evoluţie a falsei democraţii, reprezentate prin micul „satrap“, prefectul de judeţ.

Psihologia ciclică a personagiilor caragialiene nu se termină aci. Iată raportul de evoluţie dintre Jupîn Dumitrache şi Trahanache. Amîndoi „stîlpi ai societăţii“ în mediul lor ; corecţi în fond, cu obsesia prestigiului casnic, deopotrivă de naivi, de senini în faţa evidenţii. Jupîn Dumitrache are exact aceeaşi funcţie psihologică în mediul mahalalei ca şi Trahanache în al burgheziei provinciale. Căpitan în „guardia naţională“, el contribuie la consolidarea stării lui sociale, permiţînd ascensiunea şi siguranţa lui Trahanache. Regimul nu mai este acum ameninţat de duşmanii poporului ; generaţia lui Jupîn Dumitrache a pregătit calea generaţiei lui Zaharia Trahanache.

Ipingescu şi Pristanda sunt şi ei expresia a două generaţii diferite de poliţai. Ipingescu e omul de încredere al lui Jupîn Dumitrache, este confesorul lui, îşi schimbă ideile reciproc şi se ajută să înţeleagă proza lui Rică Venturiano ; sunt pe un plan sufletesc şi social mai apropiat. Autoritatea lui Ipingescu este auxiliară noii ordini „constituţionale“, după cum a lui Pristanda este pusă în slujba puternicilor zilei. Dar raportul lui cu Tipătescu, cu Trahanache şi Zoiţica (stîlpi sociali mai evoluaţi) nu mai e de amiciţie, ca al lui Ipingescu şi Jupîn Dumitrache. Pristanda e „sclavul“, omul la ordin al burgheziei, slujbaşul mizer plătit şi de aceea incorect. În fond, se revoltă în contra stării lui de inferioritate, dar numai pe ascuns, în monologuri fugare, în care îndrăzneşte să-şi judece stăpînii. Pristanda nu mai comentează „politica“ cu Tipătescu, ci e aprobativ sau cere explicaţii umil. O generaţie s-a scurs între el şi Ipingescu, dar cît de asemănători au rămas în modul lor mecanic de a gîndi. Formula lui Ipingescu este „rezon“, a lui Pristanda e „curat“, un automatism care indică o egală sărăcie intelectuală, nu şi o repetiţie a lui Caragiale. Umilinţa lui Pristanda este rezultatul nesiguranţei micului slujbaş, exprimînd înrăutăţirea moravurilor electorale.

Simetria poate fi dusă şi mai departe. Chiriac este, în mediul lui, ceea ce este Tipătescu în mediul intelectualităţii provinciale. Omul de încredere al bărbatului şi amantul profitor al soţiei. Dar ce tipic, ce esenţial deosebit gîndesc şi se exprimă fiecare ; ce clar sunt văzuţi în sinteza lor socială şi sufletească.

În sfîrşit, asemănarea şi filiaţia dintre Ziţa, Veta şi Zoe, trei feţe ale „eternului feminin“ vulgar, romanţios ; cu un limbaj, cu gusturi, cu voinţe bine precizate, exprimă trei mentalităţi surprinse în nuanţa lor specială. Ziţa, generaţie de mahalagioaică mai evoluată, aspiră la „intelectualul“ Venturiano şi îi plac escapadele sentimentale, grădinile de vară. Veta, dezamăgită în căsnicia ei prozaică, nu evadează prin latura romanţioasă ; ea se consolează mai practic, cu vigoarea şi tinereţea lui Chiriac ; mulţumită cu mediul ei, cu situaţia ei, îşi caută numai satisfacţia amoroasă în braţele tejghetarului.

Zoe, mai emancipată, mai voluntară, uneşte ambiţia socială şi grija de reputaţie cu amorul clandestin pentru

Tipătescu. Într-o genealogie posibilă, Veta ar fi mama, Zița fiica ei, iar Zoe fiica Ziței. Trei generații de femei, cu trei psihologii distincte.

Viziunea socială și psihologică a lui Caragiale a urmărit, în societatea română, nu numai un singur moment, o singură generație sub lumina comică, ci a reconstituit întreaga ei fizionomie ciclică, într-o condensată „comedie umană", de la mahalagiu pînă la marea burghezie de provincie. Și este de remarcat că filiația aceasta se petrece în două medii nu numai sociale, dar și geografic deosebite. Mahalagiii sunt situați în capitală, în Dealul Spirei (ce intuiție adîncă a mahalalei metropolei), iar burghezii sunt situați în provincie. Secțiunea comică taie exact două regiuni morale, două pături active, ambițioase, din politica țării. Astăzi, cu votul obștesc, Caragiale ar fi introdus desigur și pe țăran în acest tablou ciclic al politicianismului nostru. Tipurile caragialiene s-au multiplicat în mediul rural, prin preoți, învățători și gospodari, membri activi ai unui partid politic sau altul. Procesul demagogiei așteaptă pe un nou Caragiale, să-i împlinească istoricul și psihologia.

Crearea de tipuri ne duce la concluzia clasicismului lui Caragiale. Valoarea simbolică a personagiilor mărturisește obiectivarea în contemplație a tendințelor lui satirice. E drept că nu pretutindeni și-a păstrat aceeași obiectivitate, că între comediile lui se poate stabili o ierarhizare. În frunte stă *O scrisoare pierdută,* a cărei viziune este desăvîrșită, a cărei tehnică este de o preciziune de ceasornic. Stăpînirea suverană a materialului, prin creație, prin seninătatea pe care i-o imputa Gherea, învăluirea abilă a tendinții în fantezia comică, în această comedie s-au realizat. În al doilea rînd stă *Conu Leonida față cu reacțiunea,* care dacă abuzează de „comicul verbal", astăzi caduc, prin echilibrul ei, prin condensarea la un singur act, este totuși comparabilă *Scrisorii pierdute.* Fără îndoială că există o filiație subtilă, o continuare a „comediei umane" și în tipul lui Conu Leonida, fost funcționar de stat, ajuns pensionar și comentator al ideologiei democrate. El poate fi un fiu îmbătrînit, evoluat în unele privinți, al lui Jupîn Dumitrache, care și el comenta ideologia politică a lui Venturiano, explicînd-o lui Ipingescu. Conu Leonida nu se mulțumește numai cu glosarea ineptă a politicii interne, el și-a sporit comicul comentînd politica externă. Inepțiile lui despre Papa, Galibardi etc. sunt de un comic psihologic foarte subtil. *Conu Leonida față cu reacțiunea* nu este o farsă, cum modest a subintitulat-o Caragiale ; elementul de farsă este un simplu procedeu de efect final, nu e însăși structura operei, ca în *D-ale carnavalului.*

În al treilea rînd se situează, ca valoare, *O noapte furtunoasă.* Aci Caragiale și-a turburat obiectivitatea și a depășit limitele clasicismului de expresie, sobru, stăpîn pe sine, utilizînd prea evidente mijloace de farsă și șarjînd mai ales pe Rică Venturiano. Antipatia lui este vădită, și numai Gherea a putut considera piesa, pe acest motiv, superioară *Scrisorii pierdute.* Caragiale a înfruntat timpul tocmai prin acele tipuri în care obiectivitatea lui este deplină. Dovada clasicismului său este evidentă în transformarea numelor proprii în noțiuni simbolice. Ca și Molière, Caragiale a făcut din unele personagii simboluri. Zicem de un discurs prost că e cațavencian, de un demagog că e un Cațavencu ; pe un ramolit incoerent îl numim un Farfuride, pe un cetățean inconștient îl denumim simplu Cetățeanul turmentat, unui comisar de modă veche îi zicem un Pristanda, iar unui inept teoretician al politicei europene îi aplicăm calificarea de Conu Leonida. Și Coana Zoițica a rămas simbolul „damei bune", atît de multiplicate în viața politică.

Clasicismul lui Caragiale a sintetizat în aceste tipuri și categorii morale nu numai ființe de tranziție socială.

În *O scrisoare pierdută* se-mpletesc admirabil observația socială, comedia de caracter și situațiile tari, de farsă. În *O noapte furtunoasă* procedeele de farsă sunt mai îngroșate în tribulațiile amoroase ale lui Rică Venturiano, fără ca elementul psihologic sau al observației sociale să fie eliminat. Cu tot finalul ei de farsă, cu toată situația comică de efect a lui Conu Leonida, scena baricadării lui de teama revoluției subliniază, prin contrast, lașitatea lui, deci explică o trăsătură psihologică. *Conu Leonida față cu reacțiunea* este o admirabilă comedie de caracter ; numai *D-ale carnavalului,* de o ingeniozitate extraordinară de situații, de o complexitate de intrigă rară, este o farsă pură.

Caragiale a folosit însă toate mijloacele tehnice de a exprima comicul : comicul verbal al lui Conu Leonida, Pristanda sau Farfuride, comicul fizic al Cetăţeanului turmentat, care nu-şi poate menţine echilibrul din cauza ebrietăţii şi care provoacă rîsul prin mijlocul elementar al sughiţului (un comic de repetiţie fizică) ; apoi comicul psihologic al lui Trahanache şi Caţavencu şi comicul de compoziţie, din actul al patrulea al *Scrisorii pierdute.*

Nu vom insista asupra tuturor procedeelor ; ar fi şi inutil şi ne-ar duce la o statistică prea minuţioasă. Este mai concludent să ne ocupăm numai de cîteva, spre a ne da seama cîtă varietate de expresie comică posedă Caragiale.

Intriga din *O scrisoare pierdută* este intriga clasică, pe care o găsim şi la Molière, în *Avarul.* Aci toată odiseea o determină un simbol material : comoara lui Harpagon. Ea îi provoacă suspiciunile, ea îi accentuează zgîrcenia, ea îi dă putinţa de a-şi spolia, prin cămătărie, pe propriul fiu, ea îl îmbie la căsătoria copiilor, fără zestre, ca să-şi păstreze intactă bogăţia. Comoara lui Harpagon este un procedeu simbolic, un obiect animat, ridicîndu-se la valoarea de personagiu. Regăsită, ea aduce calmul şi subliniază pasiunea adîncă a zgîrcitului. Acelaşi precedeu îl regăsim în *O scrisoare pierdută ;* scrisoarea compromiţătoare pierdută de Zoiţica determină odiseea comică a personagiilor, divulgarea satirică a mediului politic al burgheziei noastre. Simetria clasică a intrigii e molierescă ; scrisoarea e pierdută de Zoe, o găseşte Cetăţeanul, acestuia i-o fură Caţavencu, care o pierde în învălmăşeala întrunirii ; regăsită de Cetăţean, scrisoarea revine în mîinile „adrisantei“, iar toată furtuna stîrnită de ea se calmează, după ce a pus în situaţii ridicule pe Zoe şi Tipătescu, pe Trahanache şi Caţavencu. Scrisoarea este ea însăşi un personagiu, un obiect animat, un simbol al imoralităţii ascunse, un moment scoasă la suprafaţă, de care este afectată întreaga burghezie provincială. Circuitul ei întreţine surpriza comică, accentuează psihologia personagiilor ; în *O scrisoare pierdută,* tehnica intrigii este de o precizie, de o rotunjime magistrală. Ea îngăduie şi tabloul final al comediei, ceea ce am numi comicul de compoziţie, cînd scrisoarea, ajungînd în mîinile Zoiţichii, pretextul nelinistii dispare şi toată lumea e mulţumită, aclamînd pe Dandanache, el însuşi un şantagist, prin mijlocul unei scrisori compromiţătoare, pe care a avut grijă să n-o piardă însă niciodată. Această simetrie, care unora le-a părut o slăbiciune a *Scrisorii pierdute,* repetarea unui personagiu prin unul asemănător — adică a lui Caţavencu prin Dandanache — credem a fi, din contra, o însuşire deosebită, care dă satirei o mare importanţă simbolică. Imoralitatea a biruit prin imoralitate.

Pretinsa împăcare, acea „seninătate“ a *Scrisorii pierdute* nu este în fond decît o violentă satiră, fără iluzii, de un scepticism integral, faţă de mecanismul iremediabil viciat al vieţii noastre politice.

Nicăieri Caragiale n-a învăluit mai deplin în ficţiune un dezgust personal pentru farsa constituţionalismului şi ipocrizia moralei noastre publice. Deosebit de comicul de compoziţie al finalului, replica ultimă a lui Pristanda, peste care cade cortina, este de o subtilitate rară. Mulţumirea generală este exprimată de scurtul discurs al lui Caţavencu :

„Fraţilor ! *(toţi se întorc şi-l ascultă).* După lupte seculare care au durat aproape treizeci de ani, iată visul nostru realizat ! Ce eram acum cîtva timp înainte de Crimeea ? Am luptat şi am progresat : ieri obscuritate, azi lumină ! ieri bigotismul, azi liber-pansismul ! ieri întristarea, azi veselia !... Iată avantajele progresului ! Iată binefacerile unui sistem constituţional !“

Ironia lui Caragiale nu-şi putea găsi un mijloc mai verosimil, mai detaşat de a se exprima decît parodia de satisfacţie a lui Caţavencu. Prin personagiu vorbeşte scriitorul.

Iar replica lui Pristanda, cu aceeaşi semnificaţie subiectivă, vine din adîncul acestui automat aprobativ, care exprimă, fără voie, comentariul ironic al autorului :

„Curat constituţional ! Muzica ! Muzica !“

Ce departe suntem de şarja directă din *O noapte furtunoasă,* unde antipatia scriitorului deformează pe Rică Venturiano, transformîndu-l într-o marionetă ! Adevărata indignare a lui Caragiale în contra imoralităţii, în *O scrisoare pierdută* se află, dar e atît de artistic exprimată, de transpusă în ficţiune, încît nu ştirbeşte nimic din verosimilitatea situaţiilor, din autenticitatea umană a personagiilor.

Caragiale a avut arta formulelor sintetice, în care a surprins psihologia tipurilor. S-a zis că acestea dau un schematism exagerat creației lui. Formulele caragialiene sunt însă semnul nu al simplicității artei lui, cît al simplismului personagiilor. Cei mai mulți „eroi“ se caracterizează printr-o formulă. Pristanda repetă obsedant vorba „curat“, Trahanache — „aveți puțintică răbdare“, Dandanache — „eu, care de la 48, cu familia mea“, Cetățeanul — „eu cu cine votez ?“, Ipingescu — „rezon“ etc. Toate aceste formule mărturisesc utilizarea unui procedeu tehnic, a comicului de repetiție. Repetiția unei formule devine o caracterizare psihologică, e drept, simplificatoare ; dar „ideologia“ elementară a personagiilor, pustietatea lor morală nu putea fi mai pregnant surprinsă. Caragiale este un clasic, renunțînd la analiză și recurgînd la sinteză. Nu toate tipurile sunt construite pe comicul de repetiție. Cele de o amploare mai mare, fiindcă și psihologia lor e mai complicată, se manifestă printr-o vervă de limbaj și de situații comice care depășesc schematismul formulelor.

Cațavencu este un ambițios, care, fiind sigur de sine, își închipuie că va dobîndi sprijinul guvernamental ca să devie deputat. Odiseea lui comică este subliniată prin cîteva situații în care contrastul dintre ambiția lui și realitate este de o vervă interioară de mare viziune.

Prima situație : e adus de Pristanda acasă la Zoe și, prin surprindere, se găsește în fața lui Tipătescu, pe care n-ar fi voit să-l vadă. Umilirea gradată, spaima lui în fața amenințărilor prefectului îl pun pe Cațavencu într-o definitivă lumină comică. A doua situație și mai puternică este aceea din scena întrunirii, cînd Nae Cațavencu, sigur pe reușita lui, își debitează discursul în fața alegătorilor. Surpriza contrastului e și mai necruțătoare. Trahanache pronunță numele candidatului guvernamental, Dandanache, iar Cațavencu își pierde scrisoarea, singura lui armă, în învălmășeala care urmeză scandalului. În sfîrșit, ambiția lui trece și prin ultima treaptă a înfrîngerii, primind de la Zoe să conducă manifestația în onoarea lui Dandanache.

Ce admirabilă evoluție comică, ce adîncă punere în evidență a contrastului dintre „mecanic“ și „viu“, în psihologia lui Cațavencu, realizează aceste trei mari situații. Elementul de farsă este complet integrat celui psihologic.

Schematismul formulelor prin care se caracterizează personagiile secundare nu mai este utilizat la caracterizarea personagiilor de prim plan. De aceea nici Conu Leonida, afară de comicul verbal, n-are formule sintetice, nu poate fi schematizat. Dialectica lui ineptă despre raportul dintre stat și funcționar și dintre revoluție și democrație ține de comicul psihologic.

Cu toate rezervele pe care le-am făcut în privința lui Rică Venturiano, personagiu prea șarjat, este de remarcat și în structura lui același procedeu al contrastului. Prins de Jupîn Dumitrache, care-l bănuia că i-a pătat „onoarea de familist“, Venturiano, cu toată spaima, nu uită să-și debinuirea de a fi un alt Cațavencu, dar și mijloacele prin care ție ce putea deveni tragică.

Același contrast între „mecanic“ și „viu“ este esența unor personagii reduse la formulă, ca Jupîn Dumitrache și Trahanache. Liniștea primului, cînd află că legătura găsită pe perna Vetii e a lui Chiriac, și nu a lui Rică, sau încăpățînarea lui Trahanache de a considera scrisoarea lui Tipătescu drept o „plastografie“ participă la același comic de contrast psihologic.

Am văzut semnificația satirică a lui Dandanache : imoralitatea care triumfă contra imoralității. Nu numai acest aspect dă noutate personagiului, scoțîndu-l de sub învinuirea de a nu fi un alt Cațavencu, dar și mijloacele prin care el provoacă unele echivocuri comice : cînd confundă pe Tipătescu și Trahanache, cînd uită promisiunea de a nu povesti soțului încornorat întîmplarea cu scrisoarea „becherului“. Caragiale scoate din aceste „echivocuri“ de esență psihologică noi situații comice, noi reacțiuni ale Zoei și ale lui Tipătescu. Am putea spune că echivocul psihologic constituie procedeul tehnic al *Nopții furtunoase*, fiindcă toată gratuita spaimă a lui Jupîn Dumitrache se naște din convingerea că Rică este amantul Vetei, care îl înșeală sub ochii lui cu Chiriac, păzitorul prezumat al „onoarei lui de familist“. Comicul caragialian nu trebuie redus așadar la cîteva formule simplificatoare, la cîteva sinteze devenite populare. E ca și cum ai căuta poezia lui Virgiliu sau a lui Vigny în cîteva „cugetări“ de uz scolastic și cu sens etic, fără a simți viziunea lor lirică, care se prelungește dincolo de aparențe. Dacă prin aceste formule Caragiale a putut deveni popular, adevărata lui artă nu constă în cîteva „*trouvailles*“-uri, ci într-o organică viziune comică a burgheziei române.

Tehnica comediilor aci trebuie căutată, secretul rezistenţii lor aci e ascuns ; formulele lui Caragiale sunt şi intuiţii psihologice, nu numai expresii fericite, cu sorţi de popularizare.

Dintre junimişti, numai Caragiale reprezintă spiritul citadin, căci Eminescu s-a refugiat în evul mediu sentimental şi patriotic, în feeria naturii, în visul metafizic şi mitul unui românism idilic şi rural. Creangă a stabilit punctele de contact dintre basmul popular şi universul primitiv al copilăriei — el însuşi un univers legendar, în istoria neamului nostru. Cît priveşte ideologii şi teoreticienii junimişti, ca Maiorescu şi Carp, au năzuit să alcătuiască un mandarinat spiritual şi politic, după normele apusene, în mica şi pestriţa lume orăşănească a capitalei.

În comedii şi în schiţe umoristice, Caragiale a reconstituit cu neegalată intuiţie psihologia unei epoci şi chiar a unor categorii sufleteşti specific urbane.

Filimon a văzut tragedia proceselor psihologice şi sociale ale oraşului, Caragiale a observat, într-o infinitate de nuanţe, mascarada hilară a unei mahalale care s-a luptat să ajungă la rangul de metropolă.

Generoşii generaţiei paşoptiste au voit să scoată statui dintr-un moloz eteroclit ; au creat o revoluţie peste capetele de duzină ale spiritului cetăţenesc, invitîndu-l să se mişte în formele unei vieţi noi, pe care el a început numai s-o mimeze. Caragiale este mimul genial al unei epoci de formaţie a societăţii noastre urbane, este neîntrecutul observator al unor straturi de ciudată sedimentare morală în viaţa noastră orăşănească.

El a văzut mahalaua, în Jupîn Dumitrache, în Nae Ipingescu, în Ziţa şi Veta, în Chiriac şi Spiridon, în Pristanda şi Cetăţeanul turmentat, ca pe o zonă morală distinctă. Mahalagiii caragialieni sunt cei dintîi orăşeni reprezentînd faza necesară spre ascensiunea burgheză. Caragiale are un prea mare simţ critic, un prea lucid ochi de sociolog ca să nu fi văzut că între mediul mahalagesc şi cel burghez românesc nu este decît un grad de evoluţie. Intelectualul Rică

Venturiano scrie pentru nenumăraţii Jupîni Dumitrache şi Ipingeşti, în a căror lume îşi caută şi aventurile sentimentale. Verigă de tranziţie într-un lanţ social extrem de simplu, Venturiano este un produs spiritual specific bucureştean, născut din trecerea din Dealul Spirei spre băncile Universităţii, spre viaţa politică demagogică şi spre presă. Înainte de a ridiculiza, Caragiale a intuit un complex de împrejurări morale şi sociale. Faptul că-şi situează personagiile din *Scrisoarea pierdută* într-un oraş de provincie nu schimbă nimic din esenţiala intuiţie a marelui dramaturg. În capitală politica era în mîna mahalagiilor, a alegătorilor cenzitari, proprietari şi negustori, creaţi de revoluţia de la 1848. Intelectualii încadraţi în funcţiile de stat, magistraţi, profesori şi ofiţeri, nu alcătuiau după vechiul sistem electoral pătura militantă în viaţa politică. Numai gazetarii îşi puteau afirma liber opiniile, ca hilariantul Venturiano, iar grosul intelectualilor care putea aspira la cele mai înalte situaţii, în noua ordine burgheză, postpaşoptistă, sunt avocaţii. Cei mai mulţi dintre eroii comici ai vieţii politice orăşeneşti sunt aceşti „liberi profesionişti“. Rică Venturiano este „studinte în drept şi publicist“, deci viitor avocat, Caţavencu, Farfuride şi Brînzovenescu sunt avocaţi, iar Tipătescu, deşi Caragiale n-o spune, nu se poate să nu fi fost licenţiat în drept.

Profesiunea celor mai însemnate personagii din comedia lui politică nu este indiferentă, spre a lămuri marea lui intuiţie socială. Produs al revoluţiei paşoptiste, care a numărat chiar printre conducători atîţia avocaţi, această profesiune alimentează clasa burgheză în formaţie.

Caţavencu singur începe să-şi recruteze partizani dintr-o altă profesiune de „intelectuali“, din institutori. Ionescu şi Popescu, din *Scrisoarea pierdută*, anticipează, cu o mare clarviziune, avalanşa de spirite primare care va invada viaţa politică naţionalistă în urma acţiunii haretiste. Şi nu s-a înrolat însuşi Caragiale în cel mai tipic partid de orăşeni, în partidul takist, ilustrînd astfel involuntar, prin însăşi participarea lui la viaţa politică, o psihologie de mic-burghez, care nu se simţea comod în mediul latifundiarilor junimişti ? Iar comentariile lui amare, în jurul revoltei ţărăneşti din 1907, sunt dovada categorică a antijunimismului său, în ordinea realităţilor economico-sociale.

În psihologia lui Caragiale n-a murit germenul tînărului revoluționar care a luat parte la „revoluția din Ploiești“, pe care a ridiculizat-o mai tîrziu.

Trei scriitori munteni, trei orășeni — Ion Ghica, Filimon și Caragiale — sunt observatorii spiritului urban la începutul literaturii noastre moderne. Ion Ghica, deși boier, este un generos care se scutură de prejudecățile clasei sale, ca atîția boieri și boiernași bonjuriști; el consemnează istoria primei faze a burgheziei române și a spiritului orășenesc; Filimon explică drama socială dintre „ciocoii vechi și noi“, fiind primul critic al acestui fenomen, primul intelectual-proletar care nu se poate încadra în această societate hibridă, iar Caragiale, în teatru, alcătuiește tabloul plin de vervă al comediei orășenești, al farsei constituționale și al demagogiei avocățești.

Revoluția de la 1848 au făcut-o cîțiva ideologi generoși; unii au fost martiri iluminați de un destin istoric al neamului, ca Nicolae Bălcescu, cîțiva au fost gazetari de temperament, ca Heliade Rădulescu și C. A. Rosetti, alții, abile spirite diplomatice, ca Ion Ghica, alții, reformatori practici, ca Mihail Kogălniceanu. Adevăratul creator al instituțiilor democratice, adevăratul sprijinitor al burgheziei — pe care, conform celebrei formule („Îmbogățiți-vă!“) o aduce la viața socială și politică — este Ion Brătianu.

Eroii caragialieni sunt produsul acestei ere de expansiuni a mahalagiilor înstăriți, a micilor tîrgoveți și a falangei de avocați, de mici funcționari, care vor invada cadrele noii societăți.

Caragiale este istoricul umorist al dezlănțuirii instinctelor de parvenire a tuturor acestor orășeni, pe care i-a întîlnit în viața de toate zilele, la întruniri publice, în fruntea conducerii administrative, în presă, la cafenea și berărie, unde își exprimă „opiniile“ cu o candoare bonomă și amuzantă.

În teatru a observat cu deosebită atenție pe conducătorii burgheziei orășenești, pentru analiza spiritului cetățenesc, a bucureșteanului însuși, ca o categorie morală specifică a vieții citadine, a rezervat neîntrecuta „comedie umană“ a condensatelor lui *Momente*.

Aci, în cadrul existenței burgheze, al instituțiilor ei fundamentale, a surprins același contrast dintre fond și formă, dintre spirit și aparență. Nu mai este vorba de ambițiile ei politice; moravurile, maniile, micile slăbiciuni, mahalagismul și turpitudinile ei, favoritismul, nerespectarea ordinii în care se mișcă, a instituțiilor ei înseși alcătuiesc fondul schițelor sale umoristice.

Lipsa de educație familială a acestei burghezii semimahalagiste o surprinde în *Domnul Goe, Vizită* și *Bubico*; turpitudinea, meschinăria și debandada familiei însăși (precară „celulă socială“) o divulgă în *Mici economii* și *Tren de plăcere*; fățărnicia și absența de civilitate în raporturile sociale este tema din *Five o'clock*; lipsa de respect pentru instituția publică și confuzia între autoritate și familiaritatea vulgară se găsește în *Petițiune*; neseriozitatea presei, ca mijloc de informație și măsură de apreciere a faptelor, străbate seria *Reportaj, Ultima oră, Boris Sarafoff* și *Groaznica sinucidere din strada Fidelității*. Favoritismul introdus în viața școlară e persiflat în *Lanțul slăbiciunilor*, iar în ciclul *Un pedagog de școală nouă* ridiculizează, în tipul lui Marius Chicoș Rostogan, prostia didactică, slugărnicia față de fețele simandicoase, bădărănia față de cei umili și lipsa flagrantă de decență în expresie și bună-cuviință în aprecieri a profesorului nechemat.

La comedia politică a orășenilor se alătură comedia fundamentală a structurii ei pretins burgheze.

Observația psihologică și socială a lui Caragiale nu se oprește la cîteva aspecte ale vieții bucureștene. Atîtea schițe mărturisesc un pitoresc colectiv umoristic de o savoare neîntrecută. Cine nu-și amintește de aspectul torid al capitalei, într-o zi de vară, de figura domnului „discret“ care caută un prieten, de tipul de abil prostănac al servitorului care nu vrea să deranjeze stăpînul, pe o vreme caniculară, de silueta birjarului adormit, de a unei bătrîne mahalagioaice, de a băiatului de prăvălie care „moțăie pe prag la umbră cu șorțul verde“, de a sergentului de stradă care „stă pe o bancă la poarta unei curți mari“ și care „s-a descălțat de cizme, să-și mai răcorească picioarele“ — din schița *Căldură mare*?

În cîteva pagini, cu o notație de o condensare și o precizie rară, trăiește aci un oraș întreg, o psihologie colectivă, de semiorientalism, o imagine a Bucureștilor, în timpul verii, de unică semnificație.

Între aceste bucăţi, pe care le-am numi „schiţe de compoziţie“, cît este de autentică cea intitulată *Atmosferă încărcată*, în care se vede ce înseamnă „opinia publică“ a capitalei, formată după ziarele de un ton exagerat pînă la ridicul şi consolidată în jurul unei mese de berărie.

Şi ce-i lipseşte, ca pitoresc bucureştean, schiţei *De închiriat*, cu neghioaba pasiune a mutatului, ce dă iluzia schimbării de decor unor mici-burghezi, încremeniţi toată viaţa în peisagiul neschimbat al oraşului ?

Dar Caragiale este creatorul unui tip complex de bucureştean, al micului-burghez, de obicei funcţionar, al neuitatului Mitică, întîlnit în exerciţiul funcţiunii, prin autorităţile publice, la cafenea şi berărie, la chef şi în familie, unde scapără de „opinii“ diverse, naive, stupide sau simplu amuzante. Fie că-l cheamă Tache sau Mache, Lache sau Sache, Popescu sau Ionescu — acelaşi tip se ascunde sub atîtea pseudonime familiare.

Sunt numeroase schiţe în *Momente*, unde Mitică, cel mai autentic tip bucureştean, e surprins în atîtea situaţii, gesturi, opinii, ticuri şi exprimări de o clipă. Din aceste feţe prismatice ale prozei caragialiene reconstituim o psihologie neschimbată, am putea spune o tipologie a bucureşteanului.

Ce este Mitică şi miticismul ? Este o categorie morală a micului-burghez din capitală. Mitică este „deşteptul“ naţional prin excelenţă, spiritul superficial, care se pricepe în orice domenii : în finanţe, în artă, în politică, emiţînd „opinii“, toate foarte „categorice“, chiar cînd sunt numai şugubeţe. Mitică este sociabil prin definiţie, căci îşi debitează verva între amici, la cafenea şi berărie, entuziasmat de cîteva pahare şi incitat de întreruperi şi replici adverse, este familiar cu toată lumea şi demn cînd îl atingi în amorul propriu. Mitică porneşte o revoluţie la bodegă şi devine sceptic pînă la colţul străzii, este emancipat între prietenii pe care ţine să-i „epateze“ şi îmbîcsit de prejudecăţi, timorat, umil, laş şi conformist pînă la anularea oricărei umbre de personalitate în cea mai mică iniţiativă spre faptă, în cea mai nevinovată ciocnire cu realitatea.

Flecar pînă la manie, iubitor de farse pînă la puerilitate, tembel pînă la saţietate, abil în lucrurile mărunte, duşman al serviabilităţii, dar amator al favoritismului, cu profit personal, Mitică este un mic egoist care vrea să trăiască în turmă şi cît mai comod. Ce frescă admirabilă de Mitici, în felurite ipostaze, cuprind schiţe ca : *Două loturi, Amicul X, Triumful talentului, Întîrziere, La Moşi, O lacună, Situaţiunea, 1 aprilie, Diplomaţie, Ultima emisiune, Amici, Monopol, Repaus duminical* şi neîntrecutul grup din *C.F.R.*, în care miticismul, sub forma lui cea mai acută, a familiarităţii, indiscreţiei şi a spiritului de batjocură gratuită, realizează una din cele mai adînci şi mai perfect stilizate schiţe din *Momente*.

Spiritul bucureştean, cu defectele lui specifice şi însuşirile lui de vioiciune, deşteptăciune, pornire spre frondă, spre o dulce vulgaritate şi o goană după mărunte satisfacţii — icoană fidelă a unei burghezii făcute, nu create prin luptă aprigă — este exprimat cu cel mai lucid talent, cu cea mai nuanţată artă, precisă, condensată în proza umoristică a lui Caragiale.

Contribuţia sa la crearea unei literaturi urbane s-a exercitat pe calea negativă a ironiei ; dar Caragiale este singurul scriitor al nostru care a lăsat mai multe tipuri decît toţi prozatorii veacului trecut la un loc. Şi este interesant de remarcat că şi atunci cînd arta lui a evoluat spre povestire, părăsind forma extrem dialogată din *Momente* (unele sunt scenete pure), în fantezii satirice ca admirabila *Kir Ianulea*, Caragiale s-a folosit de motivul lui Machiavelli, ca să reconstituiască un Bucureşti de epocă, de pe timpul fanarioţilor.

1935

ŞERBAN CIOCULESCU:

„CORESPONDENŢA DINTRE I. L. CARAGIALE ŞI PAUL ZARIFOPOL“ (1905—1912) *

Dintr-o activitate critică de un deceniu, consolidată cu deosebire în foiletonul săptămînal al *Adevărului*, d. Şerban Cioculescu n-a găsit de cuviinţă să selecteze nimic în volum. Cine a urmărit însă vioaiele cronici ale confratelui nostru şi-a putut da seama de însuşirile sale reale, de luciditatea spiritului său şi de permanenta grije de a nu se lăsa mistificat de falsele valori contemporane. Raţionalist declarat, urmînd în această directivă pe maestrul său Paul Souday, d. Cioculescu nu este totuşi un dogmatic rigid ; fixat pe poziţia unui estetism comprehensiv, am putut surprinde în activitatea sa critică trăsăturile esenţiale care-l caracterizează. Uşor înclinat spre paradox, mai accentuat dispus să polemizeze dialectic şi logic cu scriitorii despre care referă, amator al discuţiilor de amănunt şi cu pasiunea, desigur souday-istă, a erudiţiei istorico-literare, d. Cioculescu şi-a definit pînă acum destul de limpede atitudinea critică.

După moartea lui Paul Zarifopol, cel mai bun prieten şi cel mai competent critic al lui Caragiale, continuarea editării operii marelui comic, rămasă neterminată, s-a încredinţat d-lui Şerban Cioculescu. Alegere cît se poate de nimerită, după cum ne atestă pasiunea migăloasă, simţul preciziunii şi al nuanţei, ca şi entuziasta pietate puse în prezentarea corespondenţei dintre cei doi iluştri defuncţi. D. Cioculescu şi-a găsit aci terenul propriu de exercitare a predispoziţiilor sale de istoric literar, întrezărite şi în activitatea sa critică de pînă acum, scoţînd mai ales în evidenţă nedezminţita sa predilecţie pentru lucrările de amănunt. Dar am fi nedrepţi să-l considerăm pe d. Cioculescu un simplu colecţionar de informaţii. Oricît de modest este în realitate materialul epistolar din care este silit să reconstituiască două spirite atît de strălucite ale scrisului nostru, puterea de sinteză şi de caracterizare (semne indiscutabile ale inteligenţii criticului), dă toată savoarea întreprinderii sale. Din nişte „firimituri“, cum singur denumeşte natura scrisorilor dintre Caragiale şi Zarifopol, d. Cioculescu a izbutit să extragă substanţa amidonată, oricît de modestă ar fi ea, a celor două spirite. Secţionînd cu voluptate în materialul epistolar analizat, a îngroşat numai acele trăsături structurale ale corespondenţilor care pot să-i fixeze psihologic şi intelectual. Astfel că din puzderia de amănunte se desprind, la sfîrşit, două portrete bine conturate şi preţios nuanţate. D. Şerban Cioculescu nu s-a limitat la informaţia narativă sau la simpla fişe descriptivă ; cu ajutorul lor a recreat — evident, în măsura importanţei faptelor — două figuri literare, în ceea ce şi-au dezvăluit ele mai intim.

Cuprinsă între 1905—1912, activitatea lor epistolară se întreţese între Berlin, sediul exilului voluntar al marelui comic, şi Lipsca, sediul de studii al viitorului eseist. Caragiale are 53 de ani, iar Zarifopol numai 30. Numărul scrisorilor păstrate la cel dintîi este de 415, dintre care 339 sunt cărţi poştale, de la secundul este abia de 44.

Înainte de a reconstitui, după d. Cioculescu, fizionomia abil secţionată a defuncţilor scriitori, trebuie să-i aducem toate elogiile pentru excelenta metodă întrebuinţată. Confratele nostru a urmat cîndva studii temeinice la Sorbona în vederea unui doctorat asupra lui Brunetière (indiscreţia aparţine de mult d-lui Cioculescu spre a ne-o îngădui şi nouă) ; fără să-şi recolteze oficial roadele, disciplina sorbonistă i-a rămas un bun permanent, fecundîndu-i acest prim studiu istorico-literar. Ea se observă de la primele pagini, în care ne descrie textele manuscrise, caligrafia lor şi starea în care se găsesc. D. Cioculescu are o certă vocaţie de istoric literar : ochi de albină şi răbdare de arhivist, două însuşiri atît de esenţiale ale disciplinii.

---

* Edit. Fundaţia „Regele Carol II“.

Dar să revenim la coordonarea psihologică a fişelor sale ; cum este şi firesc, cea mai mare parte a studiului d-lui Cioculescu este destinată interpretării epistolelor lui Caragiale, ca fiind cele mai numeroase.

Criticul şi biograful marelui satiric vor trebui să ţină seamă de perspectiva în parte nebănuită în care este surprins autorul *Scrisorii pierdute*. Se considera un paradox al volubilului meridional afirmaţia lui repetată că este un sentimental ; transmisă de atîţi contemporani, ea a rămas un pur paradox pînă la descoperirea acestei corespondenţe. Cînd vorbim de sentimentalismul lui Caragiale nu trebuie să ne referim la opera lui şi nici nu trebuie să-l înţelegem ca o efuziune lirică, în genul eminescian. Caragiale este un *Janus bifrons* numai în măsura în care disociem omul de scriitor ; şi încă numai în măsura în care trebuie să-i completăm fizionomia scoasă din mărturiile contemporane, corectate de corespondenţa lui cu Zarifopol.

Retras la Berlin, Caragiale îşi exprimă la maturitate tot fondul lui de bun burghez ; influenţă a mediului, seninătate necesară sănătăţii lui alterate sau simplă conştiinţă a definitivei lui realizări, ne este deocamdată indiferent a căuta resorturile acestei psihologii.

Destul că ea există.

Am stabilit, după d. Cioculescu, un portret complex şi nuanţat al burghezului Caragiale. Într-o primă secţiune, reconstituim temperamentul fizic al scriitorului : suferind de variaţiile climaterice, sensibil la frig şi la căldura excesivă, preferă viaţa de interior, comodă, inactivă şi totuşi ursuză, fiindcă îl ataca în esenţa firii lui extrem de sociabilă. În aceeaşi secţiune, a bunului burghez, iubitor de confort material şi moral, este revelatoare pasiunea melomană, clasicizantă, a marelui satiric. Alimentată de mediul muzical german şi condusă de priceperea deosebită a lui Zarifopol, sensibilitatea estetică a lui Caragiale îşi dezvăluie o latură nouă. În această fizionomie burgheză nu lipsesc nici trăsăturile autohtone : epicureismul gastronomic se satisface după gusturile dobîndite în ţară, iar legea interioară a lenei lui orientale este tot atît de autohtonă. Sprijinită pe mărturii directe — această latură a temperamentului caragialian confirmă abundentele observaţii contemporane. S-a crezut că marele scriitor n-a avut prieteni, că incisivitatea lui l-a depărtat de orice afecţiune serioasă. Într-o a doua secţiune a corespondenţii, d. Cioculescu scoate în evidenţă afecţiunea lui durabilă, de onest burghez, pentru Ronetti-Roman, Gherea, pentru Racovski (mai atenuată şi de circumstanţă mai literară), pentru Delavrancea şi Cerna.

S-ar părea curios un fapt : Caragiale, atît de junimist în structura spiritului, susţinut, elogiat şi apărat (vezi *Comediile d-lui Caragiale*) de Titu Maiorescu, nu s-a simţit niciodată atras de criticul *Convorbirilor*. Distant şi ocrotitor, Maiorescu nu cunoştea intimitatea în relaţiile lui literare. Olimpianismul lui i se părea lui Caragiale un panaş puţin comic. E definitiv precizată reacţiunea lui temperamentală faţă de Maiorescu ; în *Documentele* publicate de d. Torouţiu, referitor la „Junimea“, şarja lui Caragiale în contra plastronului junimist este necruţătoare. Maiorescu, el însuşi un burghez prin origine, îşi disciplinase o fizionomie şi un prestigiu, în esenţă organice, pentru adaptarea la mediul boieresc în care trăia. Caragiale este un mic-burghez, spontan, muşcător, afectuos şi înclinat la familiaritate. Lui Gherea îi poate zice „fratele Costică“, lui Maiorescu nu-i putea viola solemnitatea aulică. Cred că omul i-a făcut simpatic şi criticul, la Gherea, deşi Caragiale n-are nimic comun cu teoria „artistului cetăţean“ şi cu umanitarismul. Maiorescu n-a putut avea prieteni, ci ocrotiţi, iar Caragiale, conştient de valoarea lui, nu putea accepta decît un regim de egalitate în raporturile intime. Dovadă că tînărul de 30 de ani şi învăţatul Zarifopol i-a fost prieten, fiindcă a putut comunica — prin volubilitatea temperamentului şi mobilitatea inteligenţii — cu marele comic. Drept este că în afecţiunea lui Caragiale intră şi un element de orgoliu literar ; din politeţe sau din sincer amuzament, Zarifopol îi laudă şi-i încurajează glumele lui versificate, la care ţinea disproporţionat de mult. Faptul că-l descoperă „poet“ îl măguleşte pe Caragiale, copil bătrîn, care lua drept artă nişte amabile „miticisme“ versificate.

Ceea ce a unit însă printr-o satisfacţie comună aceste două spirite corosive este gustul lor literar, oroarea de platitudine, de sentimentalism trivial şi de falsul patos. Ironiile contra cîtorva scriitori români, dintre care unii amici şi admiratori, ca Vlahuţă şi Delavrancea, nesecatul dosar de enormităţi literare pe care-l alcătuiesc reciproc şi cu nespusă bucurie, într-un cuvînt, atitudinea esenţial junimistă este puntea lor trainică de legătură. Şi aci ne îngăduim o asociaţie şi un comentariu depăşind observaţiile asupra studiului d-lui Cioculescu. Afirmam odată : „După cum Caragiale a văzut plastic semidoctismul unei anumite pături sociale, d. Zarifopol, printr-o optică analogă. şi-a îndreptat satira pe planul abstract al ideilor şi atitudinilor, al sentimentelor şi gusturilor de artă“.

Nu cunoşteam atunci corespondenţa dintre el şi Caragiale ; din foarte discrete destăinuiri ale lui Zarifopol abia aflasem că s-au cunoscut, fără a lăsa totuşi să bănuim cît de intime au fost raporturile între ei.

L-aş numi astăzi pe Zarifopol ultimul junimist din cultura română. Mai puţin sacerdotal ca Maiorescu, mai suplu ca spirit, mai nuanţat în negaţie, mai citit poate şi mult mai modern prin sensibilitatea lui iritată, disociativ pînă la paradox, şi totuşi deplin lucid, Zarifopol este structural un junimist. Cultura lui germană, aliată cu limpezimea şi criticismul voltairian îl apropie mai mult de Maiorescu decît de oricare spirit din cultura noastră. Zarifopol a continuat organic şi mai complex spiritul junimist, acordîndu-i încă un sfert de veac de viabilitate.

Sunt atîtea puncte de contact, pe latura inteligenţii, între Zarifopol şi Caragiale şi între ei şi junimism. Ce sunt altceva mostrele de stil, alcătuind un imens *sottisier* al scrisului „daco-roman“, colecţionate de amîndoi, decît o prelungire a exerciţiului scump „Junimii“, de a consemna toate observaţiile de gust, judecată şi expresie ?

În prietenia cu Zarifopol, junimistul Caragiale a fost atras de supleţea şi rîsul inteligenţii, de dialectica subtilă şi verva ironică a acestui „graeculus“, el însuşi un „graeculus“ plin de sevă şi înclinat spre marea bufonerie a vieţii. Acest gust al bufoneriei este atît de junimist, în fond ; mai direct, mai simplu şi concret la Caragiale, mai intelectualizat la Zarifopol, structural este acelaşi.

Ca să ducem mai departe filiaţia junimistă a lui Zarifopol, ce sens pot avea campaniile lui din *Registrul ideilor gingaşe* decît reluarea, sub altă formă, a luptei contra „formei fără fond“, în şarja îndreptată spre panaşul literar, spre semidoctism şi spre orientalismul nostru, care maimuţăreşte spiritul civilizat apusean ? Izolarea lui Zarifopol este izolarea unui întîrziat faţă de momentul istoric compact al junimismului. Venit în urma temperamentului dogmatic maiorescian, el se simte mai aproape de Caragiale, fiindcă ştie să rîdă, deşi el însuşi numai zîmbeşte, cu zîmbetul rece al inteligenţii. Maiorescu n-a ştiut să rîdă ; a dispreţuit, a ironizat dur. Spirit mai schematic, s-a mulţumit cu „sinteza generală în atac“, în contra unor false directive din cultura română. Zarifopol n-a mai fost un arhitect de principii ; simţirea şi inteligenţa lui fuzionează într-o atitudine corosivă, adevărată oglindă a spiritului său. Nu sunt nişte adevărate *comedii de idei* cronicile lui din citatul *Registru*, ca şi studiile în contra lui Renan, Maupassant etc., unde comedia se joacă pe scena aeriană a spiritului ?

Scrisul lui Zarifopol este o higienă severă a minţii, a inimii şi a fanteziei ; prin această structură, descinde direct din linia spiritului junimist.

N-am epuizat toate informaţiile din studiul d-lui Cioculescu ; ele se completează cu referinţe utile privitoare la proiectele literare ale lui Caragiale, la activitatea lui creatoare, foarte asiduă în 1909, la gusturile lui literare şi la lecturile lui, dintre care unele sunt datorite influenţei tînărului Zarifopol ; iar ca încheiere este foarte semnificativ capitolul consacrat opiniilor politice ale lui Caragiale, născute din tragedia revoluţiei din 1907 şi din aventura lui de actor entuziast, dublat de un critic amuzat în acelaşi timp, în partidul conservator-democrat al lui Take Ionescu. Era predestinat ca tînărul de 18 ani, care a luat parte la revoluţia ploieşteană, cu toată omerica lui batjocorire de mai tîrziu, să sfîrşească, asemeni oricărui fiu autentic al patriei „daco-române“, printr-o nouă şi ultimă adeziune politică !

Dacă prin corespondența lui cu Zarifopol Caragiale își dezvăluie unele trăsături morale necunoscute, fondul permanent al psihologiei lui burgheze este al unui vervos parodist, al unui meticulos ironist de metehne autohtone. La Berlin, Caragiale și-a luat pe scena izolată a vieții lui de familie și pe spiridușul lui Mitică.

Spirit de o rară meticulozitate, metodic, precis, nuanțat și de o pietate înduioșată, prin acest studiu, d. Șerban Cioculescu ne apare ca un virtuos căutător de ace prețioase în carul cu fîn al corespondenții, minore în fond, dintre Caragiale și Zarifopol.

1935

INADERENȚA LUI N. DAVIDESCU LA SPIRITUL SATIRIC

Sunt aproape patru luni de cînd se polemizează în jurul lui Caragiale ; accidentul se datorește inteligentului scriitor și critic, d. N. Davidescu, a cărui piatră zvîrlită în balta publicisticei noastre a provocat o mare întrecere, ca să fie scoasă din smîrcurile unde a fost aruncată. Discuția e prea pasionantă și admirația noastră prea mare față de Caragiale, ca să nu cădem și noi în slăbiciunea generală. Mai ales astăzi, cînd și a doua parte, îndelung așteptată, a studiului detractor al d-lui Davidescu a apărut.[1]

Dacă pînă acum n-am făcut-o, este dintr-un motiv foarte simplu : consideram primul eseu al celui mai proaspăt vrăjmaș al marelui comic drept o simplă „găselniță“ (ca să ne exprimăm cu un caragialism involuntar al d-lui Davidescu), un strălucit paradox, formulat în acea patriotică și pitorească imagine a „celui din urmă ocupant fanariot“ printre scumpele noastre metehne naționale. Călătorul român Davidescu printre străinii Baudelaire, Poe, Villiers de l'Isle Adam, Gourmont, între alții, s-a indignat că autorul *Momentelor* și-a permis să călătorească printre noi, exclusiv. Însăși această indignare exprimă un paradox din partea unui scriitor atît de puțin specific.

Dar d. Davidescu nu s-a mulțumit să uimească și, inconsecvent cu toată poziția propriei sale opere de critic, poet şi romancier, se înverşunează să conteste lui Caragiale pînă şi valoarea artistică.

---

[1] N. Davidescu : *Caragiale, cel din urmă ocupant fanariot sau inaderența lui la spiritul românesc* și *Inaderența lui Caragiale la spiritul românesc*, în *Cuvîntul liber* din 3 august și 16 noiembrie 1935 (n. ed.).

În acest caz, tăcerea devine vinovată şi un fel de acceptare din umbră a atitudinii sale.

Cînd d. Davidescu afirma că literatura română începe cu simbolismul, sau că Eminescu însuşi e simbolist, îl înţelegeam, deşi nu-l aprobam : voia să-şi justifice el însuşi o tradiţie şi să impună conştiinţei publice un curent şi o seamă de opere neînţelese şi, ca să-i facem plăcere, neaderente la critica sămănătoristă ; cînd astăzi însă neagă valoarea uneia din cele mai româneşti creaţii, poziţia sa ni se pare absurdă, falsă şi anticritică.

Nu voim însă să repetăm observaţii temeinic făcute de alţii ; asupra falsei poziţii a estetului pur Davidescu a insistat într-o replică rapidă, vioaie, d. F. Aderca, publicată imediat după primul său eseu, în *Cuvîntul liber*[1]. A analizat-o excelent d. Şerban Cioculescu în capitolul final al studiului său recent, *Detractorii lui Caragiale* (*Rev. Fundaţiilor regale*, nov. 1935).

Se poate admite că noul teoretician al „specificului etnic“, d. N. Davidescu, îşi reneagă, în intimitate, toată opera sa, plină de specifice estetice străine, în urma unei subite revelaţii a harului de critic etnic ; se poate admite că-şi reneagă, în tăcere, şi cele două volume de *Aspecte şi direcţii literare*, unde a făcut estetism pur. Marile conversiuni sunt profund respectabile. Discuţia, pe acest teren, rămîne totuşi exterioară ; ceea ce ne interesează sunt intuiţiile şi argumentele criticului Davidescu în strict raport cu opera lui Caragiale. Şi aci, d. Cioculescu a cheltuit o subtilă dialectică, vigoare analitică şi logică, într-un larg capitol al studiului amintit, respingînd atîtea puncte eronate din critica d-lui Davidescu şi remarcînd în acelaşi timp o contradicţie esenţială în privinţa aprecierii însăşi a valorii operei lui Caragiale. Pînă acum, răspunsul d-lui Cioculescu este cel mai lămuritor, mai bine înlănţuit şi mai complet din cîte replici a primit d. Davidescu. D. Cioculescu a luat în serios toate obiecţiile sale, le-a despicat lucid, i-a interpretat şi cele mai mici insinuări, care, aglomerate, tind să creeze o atmosferă defavorabilă marelui comic, ajungînd la concluzia că studiul său nu este „altceva decît îmbrăcarea într-o haină de preţ a prejudecăţilor publice şi politice, pe care le-am fi crezut clasate pentru totdeauna“.

Nu putem trece cu vederea, aci, nici cele două foiletoane din *Gazeta*, ale d-lui Vladimir Streinu, în care se arată, cu o logică strînsă, sofismul procedeului d-lui Davidescu de a trage din premise politice concluzii literare.

De altfel, d. Davidescu, în al doilea studiu al său despre *Inaderenţa lui Caragiale la spiritul românesc* (*Cuvîntul liber*, 16 noiembrie 1935) nu răspunde celor care l-au combătut, ci continuă să îngroaşe cîteva din acuzaţiile vechi aduse lui Caragiale, împingînd negaţia şi dincolo de „inaderenţa etnică“, adică în însăşi inima valorii artistice a operei.

Cazul Caragiale, pe care d. Davidescu a voit să-l creeze din nimic, credem a fi o simplă diversiune. Cazul N. Davidescu este mult mai interesant, fiindcă dovedeşte o totală inaderenţă a criticului la spiritul satiric. Comedia acestei campanii nu se joacă în dauna operei caragialiene, ci în spiritul criticului, inapt să intuiască o valoare artistică de excepţională semnificaţie pentru literatura noastră.

Credem că aci este esenţa discuţiei şi punctul vulnerabil al criticii d-lui Davidescu, în înseşi argumentele sale estetice, şi nu în cele sociologice, etnice sau arhaic patriotarde. Dintr-o aversiune subiectivă, acest febril detractor vrea să-şi creeze o superioritate faţă de Caragiale, faţă de cititor şi faţă de „ignoranţa curentă a criticii“, admiratoare a marelui comic. Cele mai serioase, mai intrinseci argumente ale sale se întorc împotrivă-i, fiindcă vom vedea că d. Davidescu pretinde măceşului să producă trandafiri.

Despre inaderenţa organică a d-lui Davidescu la spiritul satiric, la înţelegerea atitudinii comice, vom încerca să vorbim în cele ce urmează. D-sa nu este un critic rasist, nici un neofit al „specificului naţional“ ; toate formulele sale în acest sens sunt pur beletristice, formulări de simple „găselniţe“, care-l încîntă pe născocitorul lor cu iluzia unor profunde intuiţii.

---

[1] F. Aderca, *Caragiale venetic? Un atentat la spiritul comic*, *Cuvîntul liber*, 31 august 1935 (n. ed.).

D. Davidescu nu este în planul firesc al discuţiei — iată fundamentala sa eroare ; de-aci toate concluziile false, toate strădaniile vane de a contesta pe Caragiale.

Pentru cine a citit atent cele două pamflete ale sale, de contorsionată dialectică, de altfel cu rare violenţe verbale, şi cu atît mai simulatoare argumente raţionale, este clar că d. Davidescu se pune la adăpostul unei formule populare şi politice ca să ruineze mai uşor creaţia caragialiană. N-am fi crezut niciodată pe acest lucid critic în stare să încurce voluntar planurile unei discuţii şi să uzeze de o subtilă demagogie politică în critica literară. Căci d. Davidescu nu este un detractor obişnuit, ci unul foarte abil şi cult, nu un inocent literar, ca Mitiţă Sturdza ; de aceea, uită voit că are de a face cu o ficţiune artistică şi cu un creator de comic, cerîndu-i să evoce natura cu accente lirice, să ne mîngîie sentimentul cu femei romanţioase şi bărbaţi idealişti şi de caracter. Ne amintim totuşi (regretăm a nu-i avea articolul la-ndemînă) că acum cîţiva ani se mira că moralitatea în artă mai poate fi obiect de discuţie, considerînd-o definitiv rezolvată de Maiorescu. Era vorba, atunci, nu mai ştim de care *Manechin sentimental* al d-lui Minulescu, jucat pe scena Naţionalului, apoi scos de pe afiş, în urma intervenţiei unui jandarm al moralei oficiale. Şi d. Davidescu parafraza în *Cuvîntul* (cum regretăm lipsa propriului său text !) însăşi teoria maioresciană a ficţiunii artistice, expusă tocmai în articolul despre *Comediile lui Caragiale !* Autorul *Momentelor* are însă o mare vină : a murit şi nu mai poate frecventa cafeneaua, nici o redacţie, în care solidaritatea de breaslă te face cîteodată să spui şi adevărul. Caragiale supără numai din eternitatea lui literară, şi d. Davidescu nu poate ierta „ignoranţa curentă a criticii noastre“, care preferă un grec, atît de autentic naţional în materialul uman, în limba operii sale, faţă de producţiile simbolisto-parnasiene ale nepopularului său detractor. D. Davidescu este atît de imprudent în critica sa cu „specifice etnice“ de circumstanţă, încît nu numai că apasă disproporţionat pe cunoscutele influenţe din opera caragialiană, dar insinuează şi altele imaginare. Dacă am confrunta atîtea teme, atîtea procedee şi uneori pasagii şi concepţii întregi din opera sa cu modelele puse la contribuţie, d. Davidescu ar întrece cu mult modestul capitol de literatură comparativă oferit de sine însuşi, în raport cu acel al lui Caragiale. Îi vom face plăcerea în curînd să-i servim o mică „sursă“ textuală dintr-un scriitor francez, pe care l-a pus la contribuţie nu ca o simplă influenţă, dar ca o directă traducere.

Nu intenţionăm însă o abatere tactică de la esenţa acestui articol — lipsa de aderenţă a d-lui Davidescu, inteligenţă întristător de gravă, la viziunea comică. Ne vom servi de cîteva citate ca să ne convingem de planul fals al discuţiei sale :

„Lui Caragiale i-a lipsit tocmai această măsură a nuanţelor noastre etnice atunci cînd a crezut că-şi poate configura deplin lumea românească în mizeria lui de duzină de Caţavencu, de Tipătescu, de Mitică, de Zoiţica etc., concentraţi artificial şi artificios, pînă la o dinamică antiromânească de generalizare a efectului comic al unor automate specioase şi tendenţioase, asupra întregei noastre mase. Efectul oricărei lecturi a lui Caragiale, oricare ar fi ea, este acesta, şi nici într-un chip altul. Fiecare român este astfel, după Caragiale, Tipătescu, fiecare român este Caţavencu, fiecare român este Mitică şi fiecare română este o Veta, o Zoiţică etc.“

Dar nu fiecare român şi nici fiecare critic român pot fi de atîta rea-credinţă ! Vrea d. Davidescu să credem că *Scrisoarea pierdută* este o epopee, ca *Iliada*, sau un ciclu de balade populare din colecţia lui Alecsandri, din care să reconstituim o sinteză o românismului ? Piesa lui Caragiale este o comedie de moravuri politice, o satiră a demagogiei române. Fără ambiguităţi. Numai în limitele viziunii ei organice, de strictă structură comică poate fi judecată. Nu este un nou farfuridism critic să ceri unei comedii politice să-ţi prezinte tot românismul, de la 28, 38, 48, 58, 68 şi pînă la... 1938 ?

Se oglindeşte toată fiinţa morală franceză în Rabelais, în Courteline, în Anatole France, sau toată Rusia în *Revizorul* lui Gogol şi în *Suflete moarte* ?

Configuraţia spirituală a unui popor, în expresie literară, nu este niciodată integral afirmată în nici una din operele lui capitale. Cine este mai specific francez : Rabelais sau Chateaubriand, Pascal sau Anatole France, Voltaire sau Baudelaire ? Cine este mai specific englez : Swift sau Dickens, Shakespeare sau B. Shaw, Ruskin sau Wilde ? Este oare mai specific rus Tolstoi în *Război şi pace*, sau Gogol în opera lui satirică ? Problemă de cuadratură a cercului ! Specificul etnic ajuns la expresie artistică nu este o formulă sentimental simplistă sau o schemă limitată. Cum spunea cîndva Thibaudet, spiritul francez se realizează într-un perpetuu dialog, cu o varietate specială plină de nuanţe. Cînd d. Davidescu caută sinteza tuturor notelor etnice ale românismului într-un singur scriitor, pretinde să vadă într-un parc o pădure cu toate varietăţile vegetale şi animale. Un adevărat spirit critic nu se fixează principial într-o poziţie absurdă ; dacă o face, este exclusiv responsabil.

Mai departe citim, tot în al doilea studiu al său :

„Caragiale, de fapt, nu a văzut, fiind inaderent lui, niciodată şi nici într-un fel, un român."

Logica aceasta este apodictic hazlie ; s-ar putea afirma, tot atît de hazliu, că d. Davidescu fiind inaderent inteligenţii, niciodată şi nici într-un fel, n-a văzut un prost.

În aceeaşi ordine paradoxală, mai afirmă :

„A văzut, în schimb, fiindu-le probabil foarte aderent în subconştientul său, popoare întregi de Tipăteşti, de Zoiţice, de Caţavenci, pe care, apoi, ca să le poată mişca pe ecranul nevoilor lui de măscărici literar, le-a travestit româneşte, i-a pus să vorbească româneşte şi i-a forţat să intre în forme de plămădeală silnică pentru făptura lor iniţială."

Abil formulată, obiecţia d-lui Davidescu se reduce la negarea autenticităţii umane, a intuiţiei realiste a lui Caragiale. *Scrisoarea pierdută* ar fi o operă fantastică, o proiecţiune a unui subconştient monstruos, o luptă cu propriile fantome ale unui măscărici pus pe distracţie satanică.

Paradoxal desigur pentru cine a pus să vorbească româneşte atîtea fantasme din Poe şi Villiers de l'Isle Adam şi a îmbrăcat pe Pan olteneşte în Dănăilă din *Fîntîna cu chipuri !*

Daltonism critic subtil, dar numai daltonism !

Şi ca să fie şi mai convingător, d. Davidescu afirmă dogmatic :

„Comic, conceput ca o entitate pură, de sine stătătoare, nu există nici în natură, nici în vreo societate."

Ba există, în critică, activitate socială şi ea, cînd vrei să răstorni evidenţele !

Nici lirism integral nu există în natură şi în societate, nici tragic integral nu există, dar există în opera de artă, care nu este fotografie, ori viaţă amorfă, ci creaţie organizată.

Cîte pretenţioase judecăţi, tot atîtea sofisme !

Că d. Davidescu nu vrea sau nu poate percepe însăşi esenţa comicului în artă este clar în acest pasagiu :

„Caragiale însă, el, nu vede nicăieri comic, şi aceasta pentru bunul cuvînt că e pretutindeni lipsit de un ansamblu comparativ. El vede absolut, dar vede diformat. Efectul cîteodată comic al operii lui vine din contemplarea în personagiile lui a însuşi autorului, de către noi, şi a acestei diformităţi a lui de a vedea schingiuit, mecanic şi de a automatiza şi de a se crede urmărit necontenit de viziunea unor personagii de hibridă extracţie."

Adică însăşi definiţia comicului luată drept armă în contra unei puternice realizări, cea mai puternică din teatrul românesc.

Comicul acestei comicării sofistice este de o savoare intelectuală subtilă, iar d. Davidescu este un umorist al ideilor şi al logicei, fără rival.

Contactul cu opera lui Caragiale a fost fructuos !

Iar suprema dovadă că estetul Davidescu nu poate organic gusta pe Caragiale este acest argument strict sentimental, care dă pe faţă confuzia dintre calitatea materialului uman şi realizarea lui artistică :

„Şi, pe deasupra, toată această lume este mediocră, nu în stadiul ei de existenţă, în circumstanţele de timp şi de loc, în aspectele ei de comic, ci în substanţa însăşi a ei, de o mediocritate fără devenire, absolută, împietrită."

Însuşi Caragiale a intenţionat s-o prezinte altfel ? D. Davidescu s-a oprit la anecdotica operei lui, la suprafaţa ei, fiindu-i total străină viziunea ei comică, de o organicitate excepţională.

Basmul cu inaderența lui Caragiale la „specificul etnic“, găselnița cu „cel din urmă ocupant fanariot“ și toate efectele de stil polemic și de sofisme intenabile ascund, în fond, o cumplită, o tristă inaderență a criticului la viziunea comică.

Acest, să sperăm, ultim detractor al lui Caragiale este cel mai paradoxal detractor al criticului N. Davidescu, pe care ne obișnuisem să-l apreciem din atîtea glose subtile asupra poeziei simboliste. Dar o eroare caragialescă, prin deformarea ei, rămîne oricum o eroare izolată, chiar în critică.

1935

CU PRILEJUL RELUĂRII „D-ALE CARNAVALULUI“

Am citit extraordinara farsă a lui Caragiale de numeroase ori ; efectul a fost mereu același : o senzație caleidoscopică a situațiilor, a intrigii, și o impresie de rară intuiție a mediului în care se mișcă personagiile. Rîsul merge crescînd, fără pauze, fără lacune, și nu știu ce proaspătă surpriză te duce, neobosit, pînă la final. Fără-ndoială că farsa aceasta este de o inegalată ingeniozitate ; inteligența scenică a lui Caragiale te uimește, prin preciziunea, prin complexitatea mecanismului ei perfect. Un ritm rapid imprimă o vervă egală fiecărei scene, fiecărei replici ; nicăieri nu se văd mai clar marile însușiri tehnice ale teatrului caragialian. Joc ilariant de măști umane — iată cea mai bună formulă în care se poate cuprinde *D-ale carnavalului.*

Se știe că piesa n-a avut succes la prima reprezentație, în 1885 ; a fost fluierată și după trei spectacole scoasă de pe afiș. În 50 de ani a avut un număr ridicol de reluări ; n-aș putea spune dacă au ajuns la 20 — în tot cazul, nici una pe an. N-o văzusem niciodată jucată ; am profitat deci de prilejul repunerii ei în repertoriul acestei stagiuni. Impresia dintre lectură și reprezentare a contrastat dureros. Nici publicul n-a fost contagiat de un rîs în cascade, nici jocul actorilor n-a redat succesiunea caleidoscopică a situațiilor și extraordinara lor ingeniozitate. Prilej binevenit de meditație asupra regiei, actorilor și a piesei însăși. Poate, din această discuție, vom ajunge la explicarea cauzelor, nu insuccesului, dar a lipsei de mare succes a unui spectacol aşteptat ca o verificare.

Fără-ndoială că *D-ale carnavalului* are un păcat (ca de altfel toate farsele) — e prea schematică. Un scenariu admirabil, cam descărnat, cu psihologii sumare, gen *commedia dell'arte,* de o vervă mai mult exterioară, scoasă din neprevăzutul situaţiilor, de o excelentă gradare în succesiunea lor comică. Totuşi, spectacolul n-a avut verva, n-a avut ritmul rapid al textului, surpriza intrărilor şi ieşirilor, senzaţia de goană comică a personagiilor unul după altul. Esenţa farsei s-a evaporat ; rîsul a izbucnit rar, fără vioiciunea continuă care susţine lectura. Explicaţia insuficienţelor trebuie căutată, credem, în regia lipsită de viziunea întregului şi intuiţia ritmului trepidant, uluitor al farsei. Cu deosebire actul al doilea, cel mai ingenios ca situaţii, ca „încurcături" scenice, petrecute la un bal mascat, într-o noapte de carnaval, atît de viu în text, a lîncezit în jocul actorilor, ucizînd impresia de comic senzaţional, nedezminţită la lectură. E curios că un scenariu atît de precis, de organizat, punct de rezistenţă al piesei, n-a oferit regiei comprehensiunea ritmului, senzaţia de resort încordat a situaţiilor, în fond marea însuşire teatrală a *D-ale carnavalului.*

O dată rupt acest resort, este normal să găsim şi alte lacune ale spectacolului, decurgînd firesc din pierderea viziunii lui globale. Ansamblul actorilor a fost lipsit şi el de coeziune. Caragiale e un dramaturg clasic : îşi studiază tehnica piesei în cele mai mici amănunte, îşi schiţează personagiile cu o preciziune şi un rar simţ al încadrării lor în economia întregului. A ţinut oare regia seamă de toate acestea ? Credem că nu ; în tonul caragialian, în ritmul interior al piesei s-au menţinut numai cîteva personagii.

Rolul lui Iordache, calfa lui Girimea, a fost jucat cu vervă, cu adaptare la text ; al Catindatului, cu toată ingenuitatea cuvenită, cu toate efectele studiate ; al lui Crăcănel, cu destulă pricepere, al lui Nae Girimea, poate cu mai puţină mlădiere. Dar Miţa Baston prea se vedea că joacă, prea era *„grande damme"*, în timp ce ar fi trebuit să fie o mahalagioaică vervoasă, vulgară şi autentică metresă de bărbier ; cît priveşte Didina Mazu, a fost o siluetă de salon, rătăcită într-o frizerie. Cu totul fals a fost tonul în care s-a jucat Iancu Pampon, fost tist de vardişti, conceput ca un fioros amorez melodramatic.

Este vina regiei de a nu-şi fi ales interpreţii conform viziunii generale a farsei şi a mediului în care se petrece ; este vina regiei de a nu fi corectat ieşirile din culoarea morală a interpreţilor ce nu s-au integrat în spectacol. Nu mai vorbim de incorectitudinile pitoreşti ale limbajului caragialian, nerespectate adesea, de lipsa de căldură a frazei, de omiterea nuanţelor, de impresia de rol învăţat — deficienţe pe care regizorul n-a izbutit să le înlăture.

Avem deci convingerea că *D-ale carnavalului* n-a fost studiată îndeajuns înainte de a fi pusă în scenă. De altfel, înţelegerea chiar numai a acestei farse presupune studiul întregului teatru caragialian. A privi cu uşurinţă piesa ca fiind o farsă nu e o scuză, fiindcă toate comediile lui Caragiale au o filiaţie psihologică şi socială de o strictă înlănţuire.

Într-un studiu mai vechi (publicat în numărul *Vremii* [1], închinat centenarului teatrului românesc) am schiţat aceste filiaţii. Am indicat atunci înrudirea tipurilor psihologice din *O noapte furtunoasă, O scrisoare pierdută* şi *Conu Leonida,* ca şi specificul profesional, intelectual şi de mediu al fiecărui personagiu. N-am integrat şi *D-ale carnavalului* în această viziune organică a comediei caragialiene. Vom încerca s-o facem aci. Cine nu înţelege structura clasică a teatrului lui Caragiale şi psihologia tipică a personagiilor nu va avea niciodată viziunea întreagă a creaţiei lui. Sunt în comedia caragialiană cîteva tipuri fundamentale : încornoratul, donjuanul, femeia adulteră, naivul vicios şi simpatic, omul de casă, funcţionarul abuziv etc.

Caragiale a creat mai puţine tipuri morale, însă foarte multe personagii sociale ; pe cîteva definitive scheme morale uşor de reconstituit din toate piesele lui a construit cu extraordinară intuiţie indivizi specifici, prin mediul căruia aparţin, prin mentalitate, prin limbaj. În individualitatea lor autentică, de stare civilă, nu pot fi niciodată suprapuşi, deşi se aseamănă în eternul lor omenesc. De la aceste norme de creaţie nu se abate nici *D-ale carnavalului,* cu tot schematismul psihologiilor, cu toată varietatea de mediu a personagiilor. Teatrul caragialian atestă viziunea unui moralist, în sensul convingerii că există psihologii tipice, cu reacţiuni identice, cu un mecanism sufletesc asemănător, dincolo de mediul social căruia aparţin. Omul e văzut în unitatea lui clasică, în contururi precise de esenţe neschimbate. Observatorul realist nu falsifică însă niciodată zona intelectuală, limbajul, culoarea specifică a mediului, într-un cuvînt, individualitatea concretă a fiecărui tip. Jupîn Dumitrache şi Trahanache au aceeaşi schemă morală şi aceeaşi situaţie comică îi luminează ; sunt încornoraţi, geloşi de prestigiul lor bărbătesc, lesne crezători, orbi în faţa evidenţii. Ce poate fi mai asemănător în esenţa lor morală ? Dar Jupîn Dumitrache e un mahalagiu înstărit, un democrat care-şi apără libertatea, recent cucerită, fiind căpitan în „guardia civică", un negustor atent la mersul întreprinderii şi un comentator năstruşnic al ideilor liberale din gazetă ; un om al mediului său, cu limbajul, cu obiceiurile, cu mentalitatea lui. El nu poate totuşi să fie suprapus lui Trahanache, tot atît de concret în individualitatea lui de burghez provincial, de şef de organizaţie, cu iluzoriu prestigiu, de bonom credul în amiciţia lui Tipătescu, de manechin intelectual, repetitor al cîtorva formule seci, de politician de duzină, cu limbajul specific, cu mentalitatea stării lui sociale. Confuzia între Jupîn Dumitrache şi Trahanache nu este posibilă, cu toate asemănările sufleteşti şi de situaţie comică dintre ei.

---

[1] Nr. 380 din 17 martie 1935, p. 2—3 (n. ed.).

Am adus acest exemplu, după cum putem aduce şi altul, ca să lămurim clasicismul psihologic al teatrului caragialian, dublat de un realism cu infinită observaţie a nuanţelor distincte, specifice.

În *D-ale carnavalului* nu lipseşte nici un personagiu tipic al comediei lui Caragiale. Filiaţia lor ne va duce la concluzia certă că teatrul lui este o creaţie unitară, organică. Numai cine-l studiază sub acest aspect îşi poate da seama de ce este general şi individual în personagiile lui.

În schema morală a lui Nae Girimea, frizer şi subchirurg, regăsim astfel pe Chiriac, evoluat la o meserie mai subţire, sau pe Tipătescu, degradat din funcţia lui „intelectuală" la nivelul unui donjuan de mahala. Tipul e acelaşi în esenţa lui psihologică : amorezul care trece printr-o serie comică de peripeţii, deosebite în situaţia lor şi după mediul în care au loc, ieşind însă din acelaşi resort sufletesc. Cine este Iordache dacă nu un Spiridon mai în vîrstă, ajuns calfă şi scăpat de muştruluiala jupînului, care şi-l face confident şi complice la escapadele şi încurcăturile lui ? Iordache e tot atît de ingenios, de util lui Girimea, ascunzînd pe inoportuni şi expediind pe adversari, după cum Spiridon serveşte manevrele sentimentale dintre Ziţa şi Rică. Au totuşi individualitatea lor distinctă, gusturile, limbajul condiţiei, vîrstei şi mediului lor. Încornoratul Iancu Pampon este, ca şi Jupîn Dumitrache, aprig pornit pe răzbunare (Trahanache, înşelat şi el, e mai liniştit, mai credul, burghez aşezat ; deşi din aceeaşi familie imorală, nu mai e înclinat spre scandal, ca mahalagiii).

Cît de uşor este calmată gelozia lui Pampon cînd Nae Girimea îi explică, şi el crede naiv, că biletul găsit (şi aici e o „scrisoare" care dezlănţuie comedia) i-a servit să înfăşoare nişte borcane cu pomadă, cumpărate de Didina, amanta lui, de la frizerie ; iar Crăcănel, înşelat şi el de Miţa, îşi vine în fire, liniştit de aceeaşi „dovadă" şi lămurire a încurcăturii. Ca şi Jupîn Dumitrache, ca şi Trahanache, în faţa evidenţii, Pampon şi Crăcănel se calmează, iar noi rîdem de credulitatea lor.

Este o scenă, a VII, actul III, în *D-ale carnavalului*, unde ambii încornoraţi exprimă acelaşi mecanism sufletesc găsit la Jupîn Dumitrache şi Trahanache. Primul, cînd află că „legătura" de pe patul Vetei e a lui Chiriac, se linişteşte, după cum Trahanache e convins că scrisoarea lui Tipătescu e „plastografie" şi-şi apără „amicul" cu o seninătate ilariantă.

Tot astfel, perechea Pampon-Crăcănel, încornoraţii scandalizaţi, se liniştesc şi sunt recunoscători fantelui Girimea în faţa „explicaţiei" cu borcanele cu pomadă şi biletul Miţei.

„*Crăcănel* (*vesel, dar solemn, îl apucă de mînă*) : Mersi, neică ; eşti un bărbat, drept să-ţi spui, nu că eşti frizer, dar eşti galant.

Pampon : Da, foarte galant !

Crăcănel : Ne-ai făcut şi mie, şi prietenului mare bunătate : amîndoi o să-ţi rămînem foarte recunoscători de cîte ai făcut pentru noi. (*Îi strînge mîna călduros.*)

Nae : N-aveţi de ce ! Îmi pare rău... datoria : se-ntîmplase la mine-n casă...

Pampon: Aida de! Nu! ce-i drept e drept, neică, ai făcut mult pentru noi...

Crăcănel (vesel): Şi care va să zică Bibicul erai d-ta, ai? Bată-te să te bată!

Nae: Vezi bine!

Crăcănel: Şi mangafaua nu eram eu?

Nae: Aş, mangafaua era unchiul fetii, epitropul...

Crăcănel: Bată-te să te bată! *(Rîde.)*

Pampon: Şi închipuieşte-ţi, neică Năică, dacă te-ntîlneam azi-dimineaţă, cînd am venit întîi aici, îmi spuneai numaidecît cum a devenit chestia de-ai înfăşurat borcanele cu pomadă, care le-a cumpărat de aici Didina, în ale două bilete... şi ne lămuream, frate... Dar eu, prost! Să nu-mi dea în gînd să întreb măcar pe Didina... biata Didina!...

Crăcănel (aparte): Auzi d-ta! şi eu gîndeam că e biletul Miţii!"...

Mediul, limbajul, împrejurările sunt altele — schema morală a încornoraţilor Pampon şi Crăcănel e aceeaşi cu a lui Jupîn Dumitrache şi Trahanache. Este, în comediile caragialiene, o unitate atît de organică a tipurilor umane, o psihologie atît de clasică a omului, încît ne miră lipsa de intuiţie a criticii literare şi teatrale, care-mpreună n-au distins încă această perfectă organicitate a operei celui mai mare dramaturg român.

S-a vorbit de inferioritatea morală a personagiilor, de caducitatea teatrului caragialian şi de atîtea alte glume. Cel mai nou detractor al lui Caragiale, d. N. Davidescu, mai crede şi astăzi că descoperă superficialitate, lipsă de caracter etnic, inaderenţă la românism şi alte gogoriţe, într-o operă nepricepută încă în toată adîncimea şi multiplicitatea nuanţelor ei. Să ne mai mirăm că şi un regizor n-a înţeles *D-ale carnavalului,* că n-a simţit ritmul, autenticitatea acestei „farse", superioară multor feerii somnolente şi drame inepte, răsfăţate pe scena Teatrului nostru Naţional?

Paralelismul se poate extinde însă: Miţa Baston şi Didina Mazu nu sunt altceva decît acelaşi „etern feminin" vulgar, cinic, intuit în schema morală a Zoiţichii, a Vetei şi Ziţei, iar Catindatul este frate bun cu Cetăţeanul turmentat. Naiv, cinstit, amestecat fără voie în toate complicaţiile acestor măşti hilare, el scapă pe Girimea de scandal, acceptînd schimbarea costumelor şi se „magnetizează" cu rom, contra durerii de măsele, creindu-şi lui şi spectatorului o bună dispoziţie continuă.

Caragiale n-a uitat să aducă în scenă şi pe Ipistat, cu micul profit al loteriei la care iese singur cîştigător în serie, reluînd sumar schema morală a lui Pristanda şi Ipingescu. Şi, culme a similitudinilor, piesa se sfîrşeşte cu împăcarea tuturor, la un chef intim, rămas aci între culise (cum ştie să nu se copieze marele comic!) amintind de *O scrisoare pierdută,* cu toate nuanţele necesare însă.

Finalurile acestea de-mpăcare a conflictelor, de adormirea simţului de observare a realităţii comice s-a zis că sunt dovada indiferentismului etic, a cinismului, a inumanităţii lui Caragiale; o eroare repetată de la Gherea pînă la d. N. Davidescu. Existente în toate comediile caragialiene, ele sunt semnul aceluiaşi neîndoios clasicism, vizibil şi în tehnică. Creînd tipologic (încornoratul, donjuanul etc.), Caragiale îşi reprimă orice intervenţie personală, orice moralism didactic; pentru el, o pasiune este un mecanism perfect, un tip este o ilustraţie concretă a viciului, prezentat dinamic, dar conturat cu o stricteţă lineară. Viziunea geometrică a personagiilor este caracteristică acestui creator pe norme clasice de psihologie; scena, actul, intriga sunt tot atît de geometric construite ca şi finalurile de piesă. O problemă de estetică pură, care a fost degradată prin tot felul de considerente exterioare, de etică, de spirit etnic, într-o critică rătăcită de propria ei neînţelegere. Nu este vorba de reabilitarea lui Caragiale aci, compromis de unii critici, ci de comprehensiunea unui scriitor nepus încă definitiv în marea lui valoare de creator.

1935

I. L. CARAGIALE:

„OPERE", VOL. IV ŞI V

ediţie îngrijită de Şerban Cioculescu *

Munca începută cu atîta devotament de regretatul Paul Zarifopol şi curmată pe neaşteptate, întru alcătuirea unei ediţii critice a operelor lui Caragiale, a fost reluată din punctul de întrerupere de d. Şerban Cioculescu, al cărui interes pentru marele comic a fost, ca să zicem astfel, prefaţat de publicarea corespondenţii între el şi cel dintîi editor critic al lui. Cele două volume însumează activitatea de cronicar şi poet parodist, de gazetar şi luptător politic a lui Caragiale, spulberînd pentru totdeauna legenda puţinătăţii operii lui, ca şi pe cealaltă legendă, şi mai tiranică, a lenii lui orientale. Dacă nu modifică radical vechea noastră imagină despre Caragiale, cele două compacte tomuri o completează surprinzător, o adîncesc, o reliefează şi-i revelă complexitatea. La imagina dramaturgului, a nuvelistului şi a excelentului autor de schiţe, imagine fundamentală desigur, adăugăm astăzi încă una: a foiletonistului şi a gazetarului. Ca mai toţi marii scriitori ai veacului trecut, al acelui veac de activitate multiplă, şi Caragiale a făcut de toate: a făcut, pe lîngă marea lui creaţie comică, o intensă publicistică, risipindu-se-n gazetărie literară, politică şi culturală. Dar pilda lui Eminescu ne-a învăţat că un mare scriitor nu se risipeşte, scriind, alături de operele lui capitale, altele de mîna a doua, sau numai improvizate. Un mare scriitor se dăruieşte, se realizează uneori numai parţial, se schiţează în astfel de opere, participînd la mişcările de idei şi la faptele timpului său. Sensul acesta de *ecou* al vremii, atitudinea de receptivitate sau de respingere a ei este comun unor spirite atît de diverse ca Eminescu, Hasdeu şi Caragiale. Este vorba deci de însăşi restaurarea fizionomiei unui veac, de ecourile lui, care-şi răspund sau se alungă, prin glasurile atîtor scriitori de diferite tendinţe şi idealuri. Reeditarea acestor opere secundare, departe de a dăuna memoriei lor, le-o prelungeşte, dîndu-le un fel de reactualizare; pe de altă parte, ne introducem, prin ele, în laboratorul moral şi artistic, în înseşi momentele de formaţie ale geniului lor, perfecţiunea operelor devenite valori obşteşti explicîndu-se, de multe ori, prin aceste încercări şi efemeride.

Aminteam, în legătură cu publicistica lui Caragiale, de Eminescu; s-ar părea că nu există deosebiri mai categorice, temperamentale şi de atitudine între ei. Totuşi, aflăm şi asemănări uimitoare, pornite nu numai din junimismul lor teoretic, ci din însăşi structura spiritului lor critic. Să nu uităm că şi Eminescu a fost un mare satiric, în *Scrisori* şi-n proza politică; dar el e un doctrinar revărsat în pamflete fulgerătoare, un indignat, observînd realităţile noastre politice şi sociale. Caragiale este un spirit lucid, plin de bun-simţ şi de vervă satirică, un clasic care nu-şi pierde cumpătul faţă de relele pe care le observă. Eminescu profetizează şi urăşte, Caragiale biciuieşte surîzător sau cu haz; unul se răzbună cu violenţă, altul batjocoreşte cu seninătate. Amîndoi însă şi-au măcinat viaţa-n gazetărie, cu pasiune, cu statornicie şi cu aceeaşi aplicaţie la actualitate. Două temperamente opuse, dar două conştiinţe atît de înrudite, cărora nu le-a scăpat mai nici un aspect din cultura şi moravurile timpului. Despre geniul critic al lui Eminescu şi Caragiale, expresii culminante ale geniului critic junimist, s-ar putea face o largă paralelă; poetul *Scrisorilor* este un geniu critic la temperaturi înalte, satiricul *Scrisorii pierdute* e un geniu critic la rece; puteri diferite ale aceluiaşi spirit, exercitîndu-se la plus sau la minus, ele nu se exclud decît în minţile unilaterale; nu există însă două feţe complimentare mai nimerite ale subconştientului românesc decît aceste două temperamente antagoniste.

---

* Edit. Fund. „Regele Carol II".

Inaderența lor la realitate este de esență metafizică ; numai că unul o rezolvă în viziune lirică, iar celălalt în viziune satirică. Cît privește puterea lor creatoare, este de o rară echivalență în domeniile respectiv opuse. Considerații care par astăzi paradoxale, dar care odată vor putea fi adîncite și acceptate ca adevăruri comune.

Materialurile editate de d. Șerban Cioculescu sunt atît de variate, încît ne va fi greu să le parcurgem în ordinea publicată ; adoptînd criteriul folosit de Zarifopol, ca un omagiu și ca o continuitate față de munca regretatului critic, d. Cioculescu ne spune-n *Prefață* : „Am fost ținuți, găsindu-ne la jumătatea lucrării, să respectăm compromisul dintre criteriul de clasificare a materialului și acela al cronologiei". Din considerente strict critice, ne vom îngădui să regrupăm articolele lui Caragiale pe mai multe categorii ; urmărind în primul rînd unitatea lui spirituală, cu toate varietățile ei, vom încerca să desprindem, în însăși această varietate, anume trăsături fundamentale. Vom începe cu acele articole care sunt cronici în marginea actualității, comentarii în jurul unor fapte și moravuri, în jurul unor instituții ; cine-a citit corespondența lui Caragiale cu Zarifopol nu se va mira de asemănările ei cu aceste cronici, de identitatea de psihologie a omului, manifestată în opere de un caracter atît de intim. Și nu se va mira nici de deosebirea care există între comedii și schițele satirice ale lui Caragiale și foiletoanele lui, mai ales cînd vorbește despre instituțiile țării. Imagina inconformistului din opera lui de creație este masivă, unitară ; însăși neînțelegerea creației lui comice, acuzația de „inaderență" la românitate, s-a născut din inaderența la imagina inconformistului Caragiale, care-a batjocorit instituții șubrede, moravuri păcătoase și oameni egoiști și imorali. Toți care l-au mustrat pentru lipsa lui de ideal, de umanitate, pentru răutatea lui senină din comedii l-au judecat cu criterii etice, politice și patriotice care n-aveau ce căuta într-o operă de pur moralist, într-o viziune satirică a vieții și a omului. Foiletonistica lui Caragiale scoate deseori la iveală pe bunul burghez, pe naționalistul luminat, pe patriotul plin de griji, într-un cuvînt pe *conformistul*, pe afectuosul, fără exagerare, pe care ni-l revelase și corespondența cu Zarifopol. Colectivitatea și expresia ei, instituțiile sunt

pentru Caragiale forme organice de viață, necesități sufletești, manifestări vii ale tradiției, și nu caricaturi ale unor minți strîmbe și forme de exploatare ale unor instincte josnice. Nu intenționăm, desigur, să combatem pe Caragiale inconformistul cu acest conformist ; nici nu pledăm pentru o modificare a imaginii lui. Urmărim numai o completare și, în același timp, o mai apăsată disociere între creatorul de ficțiuni și publicist ; între două planuri opuse de manifestare, spiritul caragialian nu s-a rătăcit, nu s-a dezorientat, cum s-au dezorientat judecătorii lui, care l-au copleșit de toate păcatele și de toate virtuțile negative. Nici nu mergem așa departe ca d. Șerban Cioculescu, surprins de aceste două imagini contradictorii ale duhului caragialian și voind să înlocuiască parcă una prin alta ; în cronica *Noi și biserica,* o pledoarie caldă pentru sensul social al credinței, pentru forța ei civilizatoare și pentru tagma preoțească, nu putem vedea, ca d. Cioculescu, și dovada unui spirit religios : „Atitudinea lui Caragiale nu este însă doar normativă și utilitară, a unui necredincios, care socotește că biserica este o instituție de valoare socială și nu cere credința interioară.

El a păstrat totdeauna credința religioasă, neatingîndu-se niciodată de cele sfinte ; abia către sfîrșitul vieții, din îndemnul fiului său mai mic Luca și a lui Paul Zarifopol, a consimțit să citească operele lui Anatole France, și desigur sub înrîurirea lor a publicat cîte o povestioară mai sceptică, despre moarte sau minuni, culeasă din străinii dar aceste distracții ușoare nu au adus o atingere credinții lui îndătinate (care se opunea ateismului lui Eminescu, după cum remarca Slavici în *Amintiri*)." (*Introducere*, pag. XXV, V.)

Credem că imagina aceasta a credinciosului Caragiale nu se întrupează nicăieri ; dincolo de valoarea educativă, de forța civilizatoare a religiei și de utilitatea ei socială, intuiția lui nu a străbătut. În foiletonul citat aflăm acest pasagiu edificator : „O fi aceasta bine sau rău — că s-a lăsat adică lumea noastră de biserică — nu o pot spune, căci n-am în această privință nici o părere hotărîtă.

Poate, după cum zic unii, să fie bine : poate că lipsa de aplecare către religie să fie dovada unui spirit care se emancipează lesne de ideile învechite şi devine astfel mai susceptibil de idei noi, de progres intelectual şi moral.

Poate, dimpotrivă, după cum zic alţii, să fie rău : poate că lipsa aceasta să fie dovada unei porniri la descreierare, la o scădere, la o înjosire progresivă intelectuală şi morală, la o din ce în ce mai mare pierdere a omenirii.

Nu ştiu deocamdată cine să zic că au dreptate — pesimiştii ori optimiştii ; trebuie să mă gîndesc mult la această întrebare. Dar pînă să ajung a-mi da un răspuns, voi să consemnez aci în fuga condeiului cîteva observaţii pe care le fac de mult.“ (*Opere*, IV, pag. 80—81.)

Tonul e categoric serios. Caragiale nu se preface a fi nedumerit în privinţa nedumeririi lui intime ; aş îndrăzni să spun că e mai curînd indiferentist în materie de religie, recunoscîndu-i numai valoarea etică socială.

Din citatul reprodus din d. Şerban Cioculescu s-ar înţelege că pe Caragiale l-ar fi împiedicat să se apropie de Anatole France cunoscuta lui atitudine ireverenţioasă faţă de religie şi minuni. Dar Zarifopol, care l-a cunoscut atît de bine pe marele comic, ne dă explicaţia clară a ceea ce l-a ţinut mult timp departe de arta lui France.

Caragiale nu se da-n vînt după noutatea literară şi, clasic împătimat, nu se-mpăca cu pitorescul violent şi nici cu forma curat narativă, geniul lui plastic manifestîndu-se-n formă dramatică de predilecţie. E vorba deci de evoluţia talentului dramatic caragialian spre epic, în îmbierea ce-i sugerau, prin arta lui France, Luca Ion şi Zarifopol ; dar să cităm pasagiul acestuia, deplin lămuritor : „Prin îndemnuri prudente, Luca I., fiul, şi autorul acestor rînduri, reuşisem a seduce pe îndărătnicul Caragiale să citească *La Rotisserie de la Reine Pédauque, Les Contes de Jacques Tournebroche, Clio* şi alte cîteva colecţii de povestiri ale lui France. Lectura umanistului arhaizant, în care pitorescul e condus cuminte de prudenţe clasiciste, nu putea să scandalizeze, nici să irite pe «moralistul» român ; această lectură a operat ca o provocare rodnică asupra celui pregătit de alte motive, mai hotărîtoare desigur, pentru a-şi deschide cîmp nou de lucru artistic.

Paragrafele disciplinei clasice le păzise Caragiale cu sfîntă stricteţe, de la cele dintîi încercări ca povestitor ; de o perfecţionare în sensul acelei discipline abia poate fi

vorba. Preferinţa pentru povestirile din urmă, entuziast rostită, se adresa, vrînd-nevrînd, unor elemente de artă realizate dincolo de graniţele strictului clasicism. Şi dacă, prin încăpăţînare doctrinară, Caragiale era totdeauna gata a tăgădui, în principiu, valoarea pitorescului, tot el îţi evoca, în cuvinte şi mimică, pe *Kir Ianulea,* pe baba din *Calul dracului,* ca şi pe Jérôme Coignard sau pe Mosaide, cu un relief şi o culoare ce dovedeau cît de tiranic îl obseda şi îl încînta imaginea plastică şi colorată a figurilor.

În sfîrşit, aceste modificări ale artei sale au, toate, acest înţeles definitiv, că el se făcea din ce în ce mai povestitor ; scurtimea şi precipitarea dramatică cedează treptat unei expuneri largi şi potolite, cu atenţie la detaliul concret, ce-şi are valoarea lui constructivă fără a fi silit să însemneze numaidecît o culminaţie sau să prepare crize. Stilul curat narativ se dezvolta acum liber, scăpat din oprimarea, ce fusese orişicum excesivă, a stilului de teatru clasic.“ (*Opere*, II, *Introducere*, pag XII—XIII).

Mai încape îndoială că motive pur artistice, şi nu scrupule religioase, l-au ţinut pe Caragiale departe, mult timp, de Anatole France ?

II

Problema religioasă nu l-a preocupat nici direct, nici indirect pe Caragiale ; în opera lui de imaginaţie sunt cîteva figuri de preoţi care n-au nimic a face cu posibile crize de conştiinţă religioasă, cum firesc ar fi fost. Popa Pripici, din *O scrisoare pierdută,* amic şi partizan politic al lui Caţavencu, n-are nimic sfînt în el ; popa Iancu din *În vreme de război,* şef de bandă, nu e atins nici de umbra remuşcării pentru tîlhăriile făptuite sub oblăduirea lui ; dacă se destăinuieşte lui Stavrache, frate-său, o face numai din frica de a nu fi descoperit şi prins, în caz cînd vreunul din tovarăşii arestaţi l-ar divulga. Pe Caragiale-l preocupă complicaţiile dramatice ale faptelor, situaţiile încordate ale personagiilor în această povestire ; iar şi mai mult decît Iancu îl interesează procesul de conştiinţă al lui Stavrache, terorizat între lăcomia şi spaima amintirii celui socotit mort. Popa din *Păcat,* chinuit de incestul copiilor, ca să curme nelegiuirea, pune mîna pe puşcă şi ucide, în loc să dezvăluie taina celor doi tineri îndrăgostiţi ; aci efectele dramatice şi melodramatice se-ngrămădesc şi se îngroaşe, în afară de orice criză de conştiinţă religioasă ; teama de păcat îl împinge pe nefericitul părinte la un păcat şi mai cumplit, ridicînd două vieţi şi năruind-o pe a lui ; iar despre popa din *Art. 214,* prezentat satiric, nu putem spune nici atît, ca şi despre păţania amorosului preot din *Dintr-un vechi catastif,* publicată de d. Cioculescu în volumul al patrulea.

De forţele obscure ale subconştientului Caragiale a fost atras în latura lor demonică ; povestiri ca *La conac, Kir Ianulea, Calul dracului, La hanul lui Mînjoală* sunt cea mai vie dovadă că l-a obsedat puterea diavolului, şi nu a lui Dumnezeu. Uneori, mistica religioasă îl interesează sub aspectul patologic, ca în figura nebunului Ion, din *Năpasta,* urmărit de icoana Maicii Domnului. Cam atît ar fi tot ce s-ar putea spune despre o presupusă credinţă intimă a lui Caragiale în materie de religie. De altfel, credem că lipsa lui de cucernicie, aflată-n unele povestiri, faţă de cele sfinte, nu se datoreşte numai contactului cu Anatole France, ci este o prelungire a viziunii lui satirice, exercitată şi-n acest domeniu. Dar asupra acestui punct vom reveni.

În cronicile conformiste ale lui Caragiale nu găsim poziţii ideologice, nici chiar fantezie, ci bun-simţ, vervă, familiaritate şi un caracteristic stil vorbit. Ceea ce a spus spre lauda bisericii o spune şi spre lauda şcolii şi a armatei ; cît priveşte pledoaria întru apărarea monumentelor noastre istorice, din *Dărîmarea bisericii Vărzaru,* sub aspectul unei excelente schiţe comice, mai mult decît sub acela de cronică, ea caracterizează pe tradiţionalul şi pe iubitorul de artă Caragiale ; ar fi făcut altminteri orice om de cultură ?

Multe din cronicile lui Caragiale tratează probleme practice care privesc bunăstarea noastră de orăşeni sau metehnele şi obiceiurile noastre de citadini ; ce actuale par acelea despre zgomot (de-ar trăi în Bucureştii de azi ce-ar fi zis ?), despre criză şi război, cu filozofia practică a

negustorului Matache, despre problema bucătăreselor, despre cafenea, despre mania luxului şi despre aceea de a cheltui mai mult decît cîştigăm, despre subvenţiile de stat în materie de protecţionism literar, despre scrisorile anonime şi răul ce-l pot face, la adăpostul laşităţii lor, despre terorism şi datoria cenzurii oficiale a corespondenţii ; toate atît de întemeiate în observaţia lor, încît nu şi-au pierdut încă interesul. Gazetăria lui Caragiale este o anexă a autorului de schiţe şi comedii, publicistica privind moravurile societăţii, nu persoanele sau ideile. Farmecul ei sporeşte prin naturaleţea stilului, prin digresiile care par vorbite, prin verva odihnitoare, de aceeaşi formă orală, ca şi prin îmbinarea observaţiei cu dialogul şi sceneta, răsărind brusc în mijlocul naraţiunii. Cîtă viaţă într-un scurt tablou de familie, cînd vrea să ilustreze dificultatea de a avea o bună bucătăreasă, sau în scena zarurilor, care desemnează pe asasinul Bresci, într-un nucleu de anarhişti, sau în finalul de la *Scrisorile anonime,* cu evocarea învăţătorului ajuns în mizerie, de pe urma acestor infame mijloace ! Caragiale nu uită niciodată că geniul lui dramatic reconstituie viaţa mai curînd prin cîteva replici şi fapte puse-n mişcare decît prin însăilări palide de constatări generale. În cea mai modestă cronică se furişează ceva din esenţa lui de scriitor.

Alteori foloseşte procedeul imitaţiei stilistice *(Justiţia română — secţia corecţională),* amintind prin limbajul reclamantei deliciosul *Proces-verbal,* iar în jargonul juridic al avocatului pe neuitatul Rică Venturiano. Aşchii de aur din creaţia lui majoră, aceste efemeride rezistă prin pitorescul limbajului şi prin echivalentul lui psihologic, în care se străvede imediat şi tipul schiţat. Şi chiar în unele schiţe mai improvizate, mai puţin consistente, ca *Un vis,* excelenţa limbagiului salvează slăbiciunea construcţiei interioare. Cronicarul din Caragiale alternează stilul lui vorbit cu stilul vorbit al personagiilor, iar cea mai amară critică o găsim tot în cronicile şi reportagiile lui dramatizate. Cît de sobru şi excelent se zugrăveşte, prin dialog, situaţia tragică a ţăranului, împilat de arendaş şi pasă-mi-te apărat de administraţie, în *Arendaşul român.* O astfel de imprimare directă, vie, a realităţii sociale este mai elocventă decît o serie de articole înduioşate sau indignate la adresa „fratelui ţăran“ şi a autorităţilor. Ce tablouri lacrimogene ar fi scos Vlahuţă dintr-o situaţie similară şi ce tirade romantice ar fi desfăşurat Delavrancea ! Criticul social din Caragiale e dublat de artist, care nu vrea numai să informeze şi să instruiască, ci să farmece, prin comic sau tragic. Moralist, nu moralizator, rareori recurge la procedeul retoricii directe, condusă de raţionament şi bun-simţ ; atunci apare conformistul Caragiale şi, să spunem fără teamă, burghezul fără fantezie.

O parte din cronicile lui sunt de două ori interesante, fiindcă putem stabili un fel de paralelism între ele şi unele schiţe din *Momente ;* ele sunt comentarii directe, discursive, în marginea unor însemnări cu personagii şi specificitate de limbaj ; aşa, de pildă, *Cometa Falb,* comentează seria *Un pedagog de şcoală nouă, Cabinetul negru,* seria de schiţe referitoare la presă, ca *Boris Sarafoff, Scrisorile anonime,* pastişele din *Antologie.* Gazetăria lui Caragiale este, de cele mai multe ori, un exerciţiu sau o formă schematică, în care regăsim materialul multor „momente“ ; gazetarul şi creatorul satiric fac un fel de alianţă, sprijinindu-se reciproc, împrumutînd unul de la altul, fără ca totuşi planurile să se amestece şi să-şi dăuneze unul altuia. Cine-şi închipuie că gazetăria poate păgubi pe un scriitor să vadă mai de aproape pe Eminescu şi pe Caragiale, care-au ştiut să dea ficţiunii ce se cuvine şi publicisticii la fel.

Vorbeam de schematismul gazetarului, care-şi însemnă ca-ntr-un carnet personal anume observaţii, anume teme, anume tipuri, anume moravuri ; notele acestea fugare îi vor folosi cîndva la elaborări mai temeinice, mai adîncite ; alteori sunt nişte condensări rapide ale elaborărilor lui esenţiale. Un mare scriitor îşi utilizează materialurile artistice cu multă supleţe, fără să se teamă de repetiţie sau de propria imitaţie.

Sunt în volumul IV trei portrete *labruyereşti* a trei tipuri de „moftangii“ naţionali : *Savantul, Românul, Romînca ;* tipărite mai întîi în *Moftul român* din 1893, reproduse apoi în Calendarul „Moftului“ din 1902 ; cu deosebire ultimele două sintetizează atîtea tipuri din opera lui satirică, din comedii şi din „momente“. Puneţi numele atîtor schiţe şi atîtor eroi caragialieni în dreptul fiecărei categorii de „moftangiu“ din schema :

„Moftangiul român este :
Din clasele primare pînă la bacalaureat — anarhist ;
De la bacalaureat pînă la primul examen de universitate — socialist ;
De la primul examen pînă la licenţă — progresist ;
De la licenţă pînă la slujbă — liberal ;
De la slujbă pînă la pensie — conservator.

De la pensie încolo împărtăşeşte principiile tinerimii universitare... Fii sigur că ai să-l găseşti oriunde e vreo manifestaţie mai mult sau mai puţin politică ori nepoliticoasă a studenţilor mai mult sau mai puţin români !“ — şi veţi reconstitui o societate ; procedaţi la fel cu celălalt portret, *Romînca,* şi veţi afla toate speciile pretenţioase de „dame“ din opera lui comică.

Iată cîteva raportări :

„Moftangioaica săracă este foarte discretă ; de aceea nu dispreţuieşte fondurile secrete, ba chiar din contra. Pentru cine conspiră e prudent să evite pe moftangioaica română.

Crudă, adică necoaptă, primeşte cadouri de la răscopţi bogaţi ; răscoaptă face cadouri la săraci necopţi, adică la cruzi“... şi vă veţi aminti îndată de *Cadou, Diplomaţie, Mici economii, Lună de miere,* de Coana Joiţica, din *O scrisoare,* şi chiar de „răscoapta“ Veta lui Jupîn Dumitrache, din *O noapte...*

III

Faţă de marii noştri scriitori e bine să ne dezbărăm de respectul oficial ; admiraţia critică este singură în stare să conserve patrimoniul lor literar, să-l puie în justa lui valoare şi să-l perpetueze în preţuirea succesivă a generaţiilor. Pentru Caragiale avem un cult, dar nu idolatrie : de aceea, am aplaudat rezervele lui Zarifopol faţă de nuvela lui psihologică, pe care-a înfăţişat-o-n toate deficienţele ei, fără să-l micşoreze întru nimic în ceea ce are autentic, în alte aspecte, marele comic. De aceea e bine ca ori de cîte ori simţim ceva fals în alcătuirea lui, s-o spunem făţiş, s-o subliniem cu tărie, ca nu cumva din grija de a-l vedea mai complex să-l vedem şi neadevărat O critică de gust nu este de loc improprie asupra „clasicilor" noştri ; ea-i fixează-n limitele fireşti, în însuşirile lor majore, în valorile lor permanente. Tradiţia literară înseamnă, între altele, mai ales tradiţia gustului, desigur variabil, în raport cu fiecare scriitor ; critica, în primul rînd, e nevoie să organizeze o scară de certitudini cînd se ocupă de scriitorii consacraţi.

Caragiale avea, cu siguranţă, geniul parodiei înnăscut ; parodia ţine de mimica stilului, de jocul inteligenţii, de critica prin pastişe. În versurile lui, în unele parodii în proză (cu deosebire în parodierea lui Delavrancea), s-a folosit cu strălucire de acest procedeu ; vom avea prilejul să insistăm asupra acestei feţe a spiritului său satiric. Dar uneori şi-a-nchipuit că e în stăpînirea unei viziuni tragice, travestindu-şi limbajul la atmosfera morală a dramei şi ridicînd tonul expresiei la un diapazon mai înalt. Cazul din *O făclie de Paşti* sau din *Năpasta* e prea cunoscut ; aci Caragiale face literaturism de specie fioroasă şi împrumută nenumărate *clişee de stil tragic,* fie-n analiza psihologică, fie-n dialog. Caragiale încetează de a mai fi el însuşi, fără ca să ne revele un alt Caragiale, tot atît de organic, de adînc şi de autentic în expresie ca cel din comedii. Stilul ia, fără să vrea, un aer de parodie, marea lui intuiţie a limbajului dispare, tonul sună fals, viaţa-n ficţiune se risipeşte, şi personagiile devin nişte abstracţiuni : am spus-o şi o repetăm că nu e un nuvelist şi un analist, ci un mare *conteur,* după cum nu e un tragic, ci numai un extraordinar comic. Aceasta-n planul ficţiunii ; dar uneori Caragiale-şi divulgă această inorganică aptitudine şi-n publicistica propriu-zisă ; aflăm în volumul al patrulea al *Operelor* un reportaj despre drama sentimentală şi sinuciderea lui Odobescu, publicat în *Gazeta poporului* din 16 şi 17 noiembrie 1895 ; d. Şerban Cioculescu consemnează la *Note şi variante* (pag. 447) şi subtitlurile reportagiului. Iată-le : „I. Din sorginte autorizată. Începutul romanului. O contrarietate. Incident neplăcut. Femeia. Inexplicabil. Ruptură. Reapropiere. Către catastrofă ; II. La dejun. Explicaţia. Incurabil. Împăcarea şi iluziile din urmă. Condiţia ; III. O inimă sublimă. O astfel de inimă. Scenă oribilă. Hotărîrea."

Nu e vorba să blamăm „o indiscreţiune sau o lipsă de pietate" nici atunci cînd destăinuirea era proaspătă, nici

astăzi, după mai bine de patru decenii ; din contra, să-i mulţumim lui Caragiale pentru consemnarea unor fapte de istorie literară şi pentru transmiterea unei tragedii ce a răpus un suflet de o rară frumuseţe şi euritmie. Rezervele noastre sunt de natură pur literară ; de altfel, după subtitlurile reproduse, se vede clar atmosfera de roman-foileton, de tragic în clişeu al expresiei, de stil parodist. Vulgaritatea reportagiului nu stă-n faptele povestite, ci-n forma lui ; calificaţia nu este excesivă, credem ; nimic omenesc, nimic aderent ca sensibilitate nu răsună-n reportagiul acesta ; dincolo de fapte şi potrivirea lor senzaţională, nici un ecou mai adînc nu se aude ; Caragiale excelează-n reportajul satiric, în stilul de vervă vorbită, în atitudinea de moralist de bun-simţ, în tonul hotărît ironic.

Ne este prea uşor să extragem numeroase clişee de expresie ale unui tragic vulgar, din reportagiul despre Odobescu ; avem numai greutatea alegerii. Iată cîteva :

„Deşi însurat, el, bizuindu-se pe înălţimea deosebită a caracterului femeii sale legitime, merse la amanta sa şi-i propuse s-o ia în căsătorie, fiind sigur că legitima are să cedeze la propunerea unei despărţiri de bunăvoie. Amanta se-mpăcă sub impresia acestor promisii solemne şi făgădui să cheme telegrafic pe mama sa din provincie, pentru a-i căpăta binecuvîntarea. La ediţia a treia vom vedea încheierea acestui roman."

În continuare :

„Pînă să sosească mama din provincie, Odobescu se şi înţelesese cu femeia sa legitimă despre o despărţire de bunăvoie. Aci apare în acest roman atît de necurat o figură nobilă, o figură de sfîntă-martiră —este doamna Odobescu. Cîtă înălţare de suflet a arătat această nobilă creatură se va vedea îndată. Doamna Odobescu s-a dus de bunăvoie la o întîlnire cu mama tinerei sale rivale. Era aşteptată."

Mai departe :

„Să nu uităm a spune că Odobescu era ascuns în odaia de alături fără să ştie nimeni şi asculta tot, aşteptînd cu inima încordată rezultatul acestei întrevederi. Mama din provincie, la sublima tiradă a d-nei Odobescu, răspunse pe un ton cu totul contrariu.

Fiica sa fusese înşelată, batjocorită, compromisă de un bătrîn berbant, care ar trebui pedepsit pentru infamiile sale ; ca mamă, nu poate aproba căsătoria fiicei sale, aşa de tînără, cu un om stricat, o căzătură.

În fine, cele mai brutale imputări şi cele mai absurde pretenţiuni."

Şi sfîrşitul :

„Mama recalcitrantă fu întreruptă brusc de Odobescu, care apăru pe prag, vînăt de indignare, cu pumnii încleştaţi :

— Aşa ? izbucni el. Sunt un om stricat, o căzătură ? Mă azvîrliţi acum, după ce pentru voi am făcut atîtea ; după ce m-aţi exploatat, m-aţi torturat, m-aţi împins la ultima mizerie, nu mai sunt decît o otreapă de aruncat. Sunteţi nişte infame... Ştiu ce-mi rămîne de făcut !

Odobescu, în culmea nebuniei, plecă urmat de d-na Odobescu, care nu ştia cum să-l mai mîngîie.

Ajuns acasă, Odobescu scrise cîteva scrisori ; apoi luă o doză forte de laudanum. Rezultatul acestei prime încercări fu la timp combătut ; îngrijirile îngerului păzitor îl scăpară de data aceasta. Odobescu, după cîteva zile de linişte, hotărî pe d-na Odobescu să plece lîngă fiica lor, d-na Damian, convingînd-o că este cu desăvîrşire vindecat de pasiunea lui.

Doamna Odobescu plecă ; dar n-ajunse bine, şi o telegramă îi anunţă moartea adoratului ei soţ, pe care numai ea l-a iubit şi pe care numai o aşa inimă sublimă ştie să-l plîngă.

Credem că cu atîta se completează romanul acesta, din nenorocire real. E de prisos să mai adăugăm amănuntele deja destul de cunoscute în privinţa ultimelor momente ale nenorocitului său erou."

N-am subliniat, cum se obişnuieşte, toate acele clişee de stil convenţional, de tragedie povestită-n ritmul *Întîmplărilor din capitală ;* ar fi fost de prisos ; citatele vorbesc de la sine, şi nu mai e nevoie să apăsăm pe ceea ce este apăsat ; dacă „amanta" şi „mama din provincie" (ce caragialiene „creaturi", din galeria femeilor lui triviale, egoiste !) meritau tratamentul stilului parodist, apoi nici „îngerul păzitor" şi nici „nenorocitul erou" al romanului nu-l meritau întru nimic. Intuiţia lui Caragiale merge, desigur, spre figurile antipatice ale acestei tragedii, şi satiricul nu şi-a putut înfrîna pornirea ; ea a izbucnit violent în expresia care, voind să umanizeze, şarjează fără voie. Răzbunare a temperamentului asupra scriitorului, a intuiţiei asupra expresiei, reportagiul despre Odobescu afirmă şi confirmă indirect pe satiric şi respinge pe tragic, mai totdeauna contrafăcut. Reportagiul pornind de la fapte şi oameni ţinînd de viaţă, firesc este să nu primească, în cadrele lui, o viziune ce-i aproape străină marelui comic.

Observaţiile noastre nu ţintesc de altfel decît să sublinieze unitatea de structură a spiritului caragialian ; tot sub formă de reportaj era scris şi foiletonul despre *Dărîmarea bisericii Vărzaru,* dar, cu toată atitudinea de respect iniţial pentru acest lăcaş sfînt şi monument istoric, farmecul lui constă în însăşi verva satirică. O problemă căreia s-ar părea că i-am dat o prea mare extindere, pornind de la o bucată singură ; în realitate, ea este cu mult mai esenţială şi priveşte însuşi spiritul caragialian, inaderent la drama pură a omului ; viziunea lui comică este covîrşitoare.

IV

Diversitatea materialurilor şi abundenţa lor, din cele două volume îngrijite de d. Şerban Cioculescu, ne sileşte să vagabondăm oarecum printre ele, să sărim de la un aspect la altul, să culegem flori cu parfumuri şi de culori deosebite, să poposim cînd la un capăt, cînd la celălalt, să ne înturnăm şi iar să pornim mai departe. Un exerciţiu de un farmec ce ne încîntă, chiar dacă impresiile noastre s-ar părea risipite pînă la urmă ; cum nu e vorba însă de ceea ce se cheamă un studiu, în agreabila excursie pe care ne-am propus-o, ne îngăduim o libertate şi o lipsă de plan general, ce nu ni se pare să contrazică prea mult înfăţişarea de mozaic a tomurilor prezente ; ceea ce nu exclude totuşi orientarea în spiritul caragialian.

Raportînd la o imagine cunoscută şi la toate reflecţiile ei acest preţios material, mergem, în realitate, pe urme bine cunoscute şi pline de prea puţine riscuri ; dacă avem şi surprize, cum se şi întîmplă, cu atît mai plăcută ne este plimbarea întreprinsă.

Caragiale e un neîntrecut pictor al sufletului omenesc ; viziunea moralistului, care-a surprins atîtea metehne ale spiritului şi atîtea dure deformaţii ale egoismului uman, ştie uneori să asculte şi sufletul lucrurilor ; a fost acuzat acest orăşean de insensibilitate faţă de natură şi de poezia peisagiului. Nimănui nu i-a trecut prin cap să aducă aceeaşi învinuire ţăranului Creangă, pe care peisagiul l-a impresionat cam tot atît de puţin ca şi pe Caragiale. În viziuni diferite, amîndoi însă au fost preocupaţi de om şi de peisagiul lui interior. Şi totuşi, Caragiale e simţitor şi la natură, cînd e nevoie s-o zugrăvească, şi la aspectul ursuz sau vesel al locuinţei omeneşti ; citiţi, spre convingere, excelenta evocare despre *Palatul Cotrocenilor,* şi veţi vedea cum ochiul lui surprinde ceea ce numim sufletul lucrurilor ; aspectul mohorît al clădirii şi bizara ei arhitectură îl rănesc în sensibilitatea lui de peisagist, a cărui coardă nu-i lipsea, chiar dacă o face să vibreze atît de rar. Şi tot în direcţia acestui pitoresc exterior, de data asta văzut în culori mai realiste şi-n atmosfera mai obişnuită a orientului şi a mizeriilor lui (gîndiţi-vă la nefericita cercetare a lui Lefter Popescu, noaptea, la bordeiul ţigăncii bănuită de furt, într-un peisagiu sordid de mahala, din *Două loturi*), se desfăşoară o bună parte din *O plimbare la Căldăruşani.* Aspectul suburbanelor bucureştene e atît de viguros şi atît de pitoresc înfăţişat, că merită să extragem acest pasagiu.

„Către apusul soarelui mai cu seamă un nor des albicios se lasă greu deasupra ţarinii, oprindu-ţi vederea chiar la cîţiva paşi şi înecîndu-ţi răsuflarea. Fizionomia marginii Bucureştilor şi a satelor e foarte originală.

Mai întîi de la barieră dai de o murdărie vrednică de cei mai originali africani ; colo, nişte băieţi de la o cîrciumă toacă fel de fel de cărnuri pentru cîrnaţi, un vîrtej de muşte roieşte împrejur ; dincolo, nişte hîrdaie cu struguri borşiţi, din care un zăplan cu mîinile pline de zeamă dulce şi de praf îşi umple mereu teascul, pentru must — un fel de sirop îngroşat cu ţărînă ; aci un alt vîrtej de muşte clocoteşte fără astîmpăr ; pe jos e noroi de struguri, de prune şi de spălături de tingiri. Pe nişte cotloane se prăjesc la tavă nişte cîrnaţi exalînd un miros puternic de grăsime arsă. Mai departe e zaanaua : miroase a hoit şi sînge stătut în soare ; scursorile de murdării strînse pe lîngă drum îţi întoarce sufletul. Aci, sub umbrare improvizate pentru campania zaanalei, de o parte şi de alta a şoselei, fac chef negustorii, ţăranii, soldaţii, bicicliştii, mahalagioaice, popi etc., cu familia şi copiii ; mănîncă fleici, frigărui, mai ales cîrnaţi şi pastramă, şi beau must, aspirînd cu deliciu pe nas şi pe gură mirosurile zaanalei şi praful şoselei. Totul dă un tablou pitoresc oribil. Dar am scăpat de această zonă mefitică ; am ieşit la largul cîmpiei, lăsînd la stînga mănăstirea ruinată a Plumbuitei. E praf şi cald ; dar cel puţin nu mai miroase. Soarele scapătă să apuie. Ne uităm înapoi : capitala, acoperită de un nor gros de pulbere luminată de soare, are aspectul unei mări fără ţărm."

Peisagiul este aci icoană a sufletului, cum e şi peisagiul urban din *Căldură mare,* într-o zi de arşiţă bucureşteană, cum este mai ales peisagiul ieşean, sub torentele ploii, din *Monopol.* Caragiale n-a cultivat nicăieri peisagiul poetic, frumosul natural ca atare ; nici chiar în *La hanul lui Mînjoală ;* în cunoscuta descriere a viscolului, în toiul căruia tînărul fermecat de hangiţă rătăceşte drumul, torturat de obsesia femeii şi încurcat de diavol, peisagiul nu este descripţie pură ; el simbolizează tot o stare de suflet, traducînd în elementele firii o nelinişte interioară. Într-o literatură saturată de senzaţii descriptive şi-n plin sămănătorism, abaterea lui Caragiale s-a părut o erezie artistică, iar recent o dovadă în plus de „inaderenţă" la specificul românesc ; erori deopotrivă de mari şi denaturări de esenţă ale unui talent străin de conformaţia lirică. Peisagiul caragialian, unde există şi cît există, este un cadru al omului, şi nimic mai mult.

Şi fiindcă veni vorba iarăşi de presupusa „inaderenţă" a lui Caragiale, pe care e drept că toţi detractorii au văzut-o numai în ficţiunile lui comice, neconvenindu-le poate să descopere şi pe conformistul, pe patriotul şi pe burghezul cuminte, care le-ar fi contrazis imagina ticluită cu atîta şubredă trudă — să poposim la corespondenţa publică înjghebată între el şi Vlahuţă, adunată-n două cicluri : *Politică şi literatură* şi *Morală şi educaţie.* Caragiale n-a fost o inteligenţă teoretică, ci o inteligenţă vie, concretă, scăpărătoare şi paradoxală uneori, observatoare şi satirică totdeauna, aşa cum apare, cu strălucire, în aceste cicluri. Unele eseuri ale lui, ca cel intitulat *Cîteva păreri,* despre care unii au făcut atîta caz, intră în aceeaşi categorie. Toate poziţiile socotite ideologice ale lui Caragiale (adică şi cele din comedii şi „momente“, reduse la conservatorism, la criticism, la junimism în genere) trăiesc în planul concret al artei, şi nu în acela al ideilor. Preţuim mai mult, pentru însuşirile lor literare, ciclurile amintite decît articolele conformistului Caragiale, de vervă vorbită şi ele, de evident bun-simţ, dar, desigur, izvorîte din necesităţi de imediată publicistică.

Este foarte semnificativ că spirite străine de umor sau puţin înclinate spre această atitudine, ca Vlahuţă, Delavrancea şi Octavian Goga, au mărturisit, de nenumărate ori, nu numai o neştirbită admiraţie pentru opera artistică a lui Caragiale, dar şi pentru farmecul şi inteligenţa omului, pentru verva lui vorbită, pentru toate acele geniale „şuete“, pierdute pentru totdeauna sau transmise, numai în parte, în palide reproduceri.

Credem a regăsi în aceste replici vii, adresate lui Vlahuţă, ceva din scînteierea unei inteligenţe mobile, care a fermecat pe contemporani. Nimic dogmatic, nimic sistematizat, nici o pretenţie de a emite idei, principii sau mari adevăruri. Vlahuţă e redus, de fapt, la simplul rol de incitator ; la drept vorbind, nu-i răspunde decît în măsura în care e ţinut să ducă mai departe corespondenţa. Caragiale desfăşură un lung monolog interior, cu întreruperi, cu reluări, cu sarcasme şi blîndeţe, cu bun-simţ adînc, cu amărăciune conţinută şi optimism sobru, dar ferm ; unor întrebări grave, prăpăstioase, unor lamente pesimiste şi unor spaime retorice, pornite din partea lui Vlahuţă, el dă proporţiile cuvenite ; şi, pe deasupra, paginile lui sunt străbătute de discrete, indirecte confesiuni şi de o experienţă a vieţii, în societatea românească, plină de amare învăţăminte şi constatări, dar şi de indulgentă înţelegere, dat fiind nivelul intelectual şi gradul de civilizaţie ale unui tînăr popor. N-aş ezita să spun că deseori sentimentalul şi retoricul înfiorat Vlahuţă, de atîtea neajunsuri, lipsuri şi vicii ale acestei societăţi, e prieteneşte luat la vale, dezarmat cu bună dispoziţie şi luciditate.

Nu vrem să ne mai încărcăm zigzagurile cu prea multe citate, nici nu vroim să trunchiem o scrisoare atît de unitară, de atîta robust optimism, de adînc bun-simţ şi de senină încredere în neamul din care face parte acest „ocupant fanariot“, care ne-a iubit mai mult decît alţi patrioţi de fraze ; aş dori ca scrisoarea a IX-a din ciclul *Morală şi educaţie* să figureze într-unul din manualele noastre de limba română, integral, spre cinstea marelui satiric şi spre regretul tuturor acelora care ar mai zvîrli în memoria lui cu piatra grea a „inaderenţii“ la românitate.

Corespondenţa cu Vlahuţă este nu numai o mostră din neuitatele lui „şuete“, prin care a uluit pe contemporani, dar, cu siguranţă, şi testamentul sufletesc al unui creator născut în societatea românească ; şi din 1909 pînă astăzi, dacă s-a scurs ceva vreme, au rămas încă intacte atîtea moravuri şi împrejurări...

V

Adevărata surpriză pe care editorul celor două volume ale lui Caragiale ne-o face se cuprinde în al cincilea tom, alcătuit din *Articole politice* şi *Cronici dramatice ;* putem spune că pentru vremea noastră şi pentru imagina complexă, variată a scriitorului, suntem ca şi în faţa unor inedite, şi nu e vorba, desigur, numai de acele articole politice, publicate în *Timpul* şi în *Voinţa naţională,* nesemnate şi atribuite de d. Şerban Cioculescu lui Caragiale, ci de înseşi articolele iscălite din *Epoca,* atît de importante pentru fixarea fizionomiei de gazetar a marelui comic. Dacă din publicistica genialului dramaturg am fi rămas numai cu acele *Notiţe critice* din *Universul,* despre al căror caracter mixt, între cronică, scenetă şi anecdotă, am vorbit la-nceputul excursiei noastre, gazetarul Caragiale ar fi apărut într-o lumină mai potolită şi într-o înfăţişare mai cunoscută şi mai aproape de proza lui satirică din „momente“ ; publicistica politică sporeşte însă nu numai debitul operei lui, dar îi dă un accent nou, viguros, de polemist şi de pamfletar, aşezîndu-l alături de Eminescu şi Hasdeu în gazetăria timpului. D. Cioculescu expune toate motivele, în *Introducere,* care l-au dus la recunoaşterea paternităţii articolelor nesemnate. Nu găsim nici un argument care să-i răstoarne străduinţa şi temeiurile identificării făcute, iar la ipoteza despre „existenţa unui *alter ego* al lui Caragiale“ subscriem şi noi că „rămîne o simplă ipoteză“. Fără îndoială că se pot găsi atîtea asemănări stilistice şi verbale între articolele nesemnate şi proza politică a lui Caragiale, după cum pasagii întregi, teme şi atitudini ironice sunt directe ecouri ale duhului caragialian ; aşa, de exemplu, o evocare în batjocură a revoluţiei de la Ploieşti, făcută ca de un martor ocular, în *Guvern al angajamentelor cu străinii,* sau povestea odiseii lui Garibaldi din *Un stat în miniatură* (ambele tipărite la *Addenda*) ni se par neîndoielnic să corespundă unor motive tipice caragialiene. Urmată mai în amănunte, comparaţia ar putea scoate la iveală şi alte temeiuri, în sprijinul aceleiaşi demonstraţii ; cum însă convingerea noastră înclină spre aceleaşi concluzii, ar fi inutilă o înşiruire mai amplă de dovezi ; numai în cazul cînd ne-am fi înscris în fals, faţă de atribuirea articolelor nesemnate lui Caragiale, o demonstraţie contrarie şi-ar fi avut rostul. Constatînd cu evidenţă caracterul anecdotic şi stilul vorbit al unora din ele, semne sigure, şi pentru d. Cioculescu, ale scrisului caragialian, suntem de acord cu d-sa asupra acelor articole din *Timpul,* dintre 1878—1879, „cînd scriitorul fără nume a ţinut să scrie cu o dialectică desăvîrşită, cu o argumentare strînsă şi cît mai puţină libertate de răsfăţ“.

În parte numai subscriem şi următoarea caracterizare a ziaristicei lui Caragiale, în raport cu a lui Eminescu : „De bună seamă, prin structura lui caracterologică, I. L. Caragiale n-a fost în stăpînirea unei pasiuni politice clocotitoare ca aceea a lui Eminescu, ziaristul şi teoreticianul de mare avînt şi de arzător duh politic. În slujba cauzei politice, Caragiale nu aducea o integrală participare sufletească, cu temperatura, dar şi cu spiritul de nedreptate al partizanului ; grija de înlănţuire logică şi de redactare scriitoricească trecea la dînsul pe planul întîi, în lipsa unor convingeri pasionale.“

Zicem că numai în parte ne raliem la această judecată, mai ales referitor la articolele din *Timpul,* după cum diferenţierea între doctrinarul Eminescu (dublat de altfel de polemist şi pamfletar) şi absenţa ideilor teoretice conservatoare din articolele lui Caragiale ni se pare un punct indiscutabil. Izvorîte din perspectiva bunului-simţ, din viziunea junimistă, dintr-o autentică sensibilitate conservatoare, articolele din *Epoca,* semnate şi scrise la o etapă de maturitate publicistică, ca forţă polemică şi pornire pamfletară, nu sunt însă cu nimic mai prejos faţă de aceeaşi energie eminesciană. Violenţa de limbaj, atacul personal, mai ales în contra lui Dimitrie Sturdza (ţinta majoră a pamfletului caragialian), plasticitatea expresiilor şi viziunea satirică a acestor articole sunt de aceeaşi calitate şi pornire pasională ca şi cele mai caracteristice pagini din proza politică a lui Eminescu. Cum spune Caragiale undeva, indignarea face şi proza, nu numai versul — şi ea există în acest ciclu ; că există şi unele aspecte mai potolite, mai de haz şi de bună dispoziţie satirică, de vervă, fără pasiune, este adevărat, cum şi d. Cioculescu remarcă ; drept este că d-sa remarcă şi diferenţa de ton şi de ataşament politic din ciclul articolelor publicate-n *Epoca* : „Este drept că, reluîndu-şi activitatea ziaristică (I.L.C.) de militant politic, de astă dată chiar înregimentat la conservatori, în 1896, şi scriind seria de douăzeci articole politice în *Epoca,* scriitorul se va arăta mult mai slobod în mişcări, anecdotic în articolul *Ce este Centrul*“.

Cea ce explică numai faptul şi modul de a iscăli, nu însă şi vigoarea pamfletului, pasiunea şi dispreţul pentru „colectivişti“ şi „colectivism“, ca pentru o tagmă blestemată, spurcată, egoistă şi materialistă pînă la cinism, anticulturală, condusă de lăcomia nesăţioasă după putere şi întrupînd minciuna, laşitatea, perfidia, teroarea electorală şi demagogia fără frîu. Sunt aceleaşi acuzaţii pe care le adusese şi Eminescu „roşiilor“, cu mai bine de un deceniu înainte, în fulminantele lui articole din *Timpul.* Acelaşi unghi de vedere etic închide pamfletul politic eminescian şi caragialian, acelaşi proces de corupţie a moravurilor politice se poate reconstitui, într-o surprinzătoare paralelă, între cei doi mari gazetari junimişti, aceeaşi violenţă a expresiei îi conduce şi acelaşi spirit partizan, întru conservatism, îi însufleţeşte. Aş înclina să văd în Caragiale, ziaristul de la *Epoca,* un strălucit discipol al ziaristului Eminescu, la înălţimea maestrului, atîtea asemănări de frazeologie polemică apropiindu-i ; şi aş mai înclina să văd în junimism o unitate de vederi, o convergenţă de acţiune publicistică şi o solidaritate rară de stil polemic.

Nu se găsesc oare violenţe retorice şi accente de pamflet pînă şi-n olimpicul Maiorescu, cînd e vorba să atace liberalismul, nu în substratul lui teoretic, doctrinar, ci în spiritul lui de partid şi-n persoanele lui conducătoare? Cred că s-ar putea găsi în Maiorescu destule pagini de gazetărie (într-un timp a scris el însuşi articole politice), apropiate de expresia violentă eminesciană sau caragialiană ; nu mai departe decît în *Prefaţa de la 1874* a *Criticelor* citim acest pasagiu : „Puţinii bărbaţi eminenţi ce-i avem, au şi început să se retragă unul cîte unul din viaţa publică, iar în locul lor năvăleşte mulţimea mediocrităţilor şi, cu steagul naţionalismului şi al libertăţii în frunte, acea gloată de exploatatori, pentru care Dunărea nu e destul de largă ca să-i despartă de Bizanţ"... — ca să nu mai vorbim de articolul *În contra direcţiei de astăzi în cultura română*, de un ton polemic gazetăresc atît de unitar, atît de caracterizat.

Unele articole politice ale lui Caragiale, din această epocă, precum sunt *Energie şi spaţiu, Monumentul lui Brătianu, Rărunchii naţiunii*, cu tema atît de eminesciană a antifanariotismului, *Infamie*, sau cele două portrete ale lui Sturdza — unul intitulat cu numele lui, iar altul, pur şi simplu, *O lichea* — pot sta alături de cele mai virulente pamflete eminesciane, prin pasiune şi expresie. Fără armătură ideologică, fără perspective teoretice, fără o doctrină asupra statului, asupra claselor sociale, asupra istoriei şi economiei naţionale, aşa cum suntem obişnuiţi în articolele politice ale lui Eminescu, conservatismul lui Caragiale este mai mult polemic şi pasional, de frazeologie tipic junimistă, apărînd şi mai mult în lumina spiritului partizan decît lasă d. Şerban Cioculescu să se înţeleagă ; dar, desigur, noi nu facem aci un proces temperamentului de ziarist al lui Caragiale, ci voim, din contra, să-l scoatem cît mai clar în evidenţă, sporind complexitatea reală a publicisticii lui ; între tonul sfătos, de moralist ironic şi cumpănit, de spirit nuanţat şi digresiv, de vervă a bunului-simţ şi de cochetărie cu marile probleme, aşa cum ni s-a înfăţişat în corespondenţa publică avută cu Vlahuţă, şi între tonul agresiv şi sensibilitatea de partizan din articolele politice din *Epoca* (cel puţin în cele indicate cu precădere) există o deosebire fundamentală. Dacă nu de structură, de atitudine, indiscutabil ; este însăşi surpriza de care vorbeam la începutul acestor impresii, întru nimic defavorabilă excelentului gazetar.

VI

Cine va scrie o viaţă a lui Caragiale va trebui să închine un capitol relaţiilor cu ardelenii şi atitudinei lui faţă de politica naţională a românilor de dincolo. Partizan al Triplei Alianţe, ca atîţi alţi junimişti, şi al bunelor raporturi dintre unguri şi români, Caragiale a judecat totuşi cu limpezime amestecul partidelor din regatul liber în politica naţională de peste munţi. Dar pe cît a fost partizan al alianţei externe cu puterile centrale, tot pe atît a fost de hotărît pentru o politică de libertate şi a intereselor naţionale româneşti înlăuntrul fostei monarhii austro-maghiare.

Un excelent articol, ca *Situaţie penibilă*, în jurul arestării lui Octavian Goga, în 1910, dovedeşte siguranţa lui de poziţie faţă de o anume latură a problemei ardelene ; scrisă cu fermitate, dar şi cu măsură, apărarea lui Goga e încă o pildă de cîtă aderenţă avea marele satiric pentru chestia naţională. Fără îndoială că nu merge pînă a milita, pe faţă, unirea, deşi suntem în plină activitate sămănătoristă şi în plină acţiune iorghistă ; în problema atît de delicată a românilor din Ardeal, Caragiale s-a mărginit să judece cu luciditate unele situaţii de fapt, să demaşte unele ipocrizii politice şi să arbitreze unele diferende interne, în vederea împăcării forţelor învrăjbite ale ardelenilor, care erau împărţiţi în două tabere, una strînsă în jurul *Tribunii*, alta în jurul *Românului*; cum just remarcă d. Şerban Cioculescu : „Rolul său la *Românul* era de altfel conciliant, al unui arbitru nepărtinitor, care dorea refacerea unităţii, în luptele intestine, ale românilor de peste munţi". Fireşte că acest ciclu de articole îşi capătă toată semnificaţia văzut numai în raport cu toate dezbaterile despre politica naţională a Ardealului, dinainte de război. Nu este locul aci să facem aceste raportări, ele formînd un capitol încă nejudecat cu toată perspectiva necesară, din istoria luptelor naţionale transcarpatine. Putînd să fie obiectul unei întregi monografii şi al unui adevărat proces istoric, în care atîtea personalităţi se întîlnesc, între care Slavici este printre cei dintîi, rolul lui Caragiale în acest proces ar apărea, cu deosebire, al unui comentator dinafară. În cuprinsul unui studiu complex, articolele lui ar fi simple marginalii.

De aceea suntem întru totul de acord să prețuim, alături de d. Șerban Cioculescu, cum se și cuvine, strălucitul reportaj despre *Culisele chestiunii naționale*, ca una din cele mai rezistente din bucățile referitoare la politica ardeleană ; bucată în care Caragiale ne conduce cu multă vervă comică printre întortocheatele „culise“ ale luptelor amintite, cu interes gradat, spre un deznodămînt de demascare, cu scene vii, care se succed cu abilitate dramatică și cu personagii admirabil caracterizate. Ceea ce n-am putut gusta în reportajul despre drama sentimentală a lui Odobescu, pentru motivele ce-am încercat să invocăm, gustăm de data aceasta din plin. Excelent ochi comic, admirabil regizor de situații și infailibil plăsmuitor de dialoguri, n-am exagera spunînd că Ion Luca sporește cu încă două figuri galeria neuitată a hilarilor lui oameni politici : a lui Mitiță Sturdza, creată de altfel și în articolele politice din *Timpul* și *Epoca*, și a lui Brote, doi Sancho Panza autohtoni, cu „machiavelicuri“ de cel mai autentic Trahanache, mutate din cercul îngust al politicii electorale în acela mai larg al politicii naționale. Și ceea ce sporește farmecul acestei comedii politice, pînă la urmă demascate, tot cu ajutorul unui personagiu, serios acesta, Aurel Popovici, este excelentul stil parodist al narațiunii, cu ecouri savuroase din *O scrisoare, O noapte* și din *Un pedagog de școală nouă ;* corespondențe care dau o pecete și mai caragialiană „reportagiului“, introducîndu-ne într-o atmosferă familiară.

N-am vrea să trecem cu vederea, nemenționîndu-le, pentru interesul problemei ce ating, două toasturi ale lui Caragiale : *Literatura și politica,* ținut la un banchet dat în cinstea lui N. Filipescu, și, din același an, cuvîntarea ținută la banchetul dat în onoarea lui Coșbuc, premiat de Academie. În amîndouă este vorba de puțina considerație socială ce se dă scriitorului român și de protestul îndreptățit față de această situație ; prea puțin s-a schimbat de-atunci pînă astăzi, ca să nu găsim de neapărată utilitate și actualitate constatarea dezamăgită a lui Caragiale. Refuzul lui de mai tîrziu de a primi unele consacrări și sărbătoriri tardive, ca și expatrierea voluntară la Berlin se explică și prin aceste limpezi documente, iar un pasagiu, ca cel următor, din toastul închinat lui Coșbuc, e bine să fie gravat aci :

„Într-adevăr, noi literații, în genere, nu ne putem tăgădui starea noastră de inferioritate socială. Oricît de puțin talent am avea noi, oricît de puțin folositori am fi societății noastre, această stare de inferioritate ne produce un fel de depresiune morală, care s-ar asemăna cu mîhnirea unui copil nevoiaș între atîția alți copii procopsiți, tolerat la coada mesei, în intimitate și exclus de la orice reprezentațiune de dignitate a familiei. Și așa, noi care facem profesiunea literară, obicinuiți cu atîta lipsă de considerație din partea societății noastre, obicinuiți cu atîta nesocotire, aș putea zice chiar dispreț, din partea tuturor fraților din alte profesiuni liberale, cari stau la cîrma mișcării publice, cum sunt avocații, medicii, tehnicienii, oamenii de afaceri, toți în genere, oameni politici, noi, deprinși a juca în societate un rol sărac și umilit adesea pînă la a părea chiar neonest, trebuie să considerăm că ni se face o mare favoare cînd ni se întinde cu oarecare bunăvoință o mînă, fie amestecată acea oarecare bunăvoință cu oricîtă mîndrie.“

Sentiment care nu poate să nu explice, în bună parte, în resorturile lui intime, ultima perioadă a vieții lui publice, între 1907—1912, cu pledoaria atît de generoasă pentru țăran, după răscoală, și cu înregimentarea în democrație și partidul takist. Ruperea lui definitivă de junimismul politic și atacul fățiș la adresa „boierilor“ reacționari, după ce atacase plutocrația liberală, ne conturează, fără îndoială, sensibilitatea lui de intelectual burghez, la egală depărtare de unii, ca și de ceilalți.

Se cunoaște prietenia lui Caragiale cu Gherea, deși în artă îi despărțeau concepții diametral opuse ; din corespondența cu Zarifopol, din unele elogii publice aduse chiar criticei lui, nu numai omului, se deduc toate apropierile între ei, apropieri care nu s-au făcut și cu Maiorescu, aulic, distant și protector. Nu vom stărui aci asupra bunelor sentimente ale lui Caragiale pentru țăranul oprimat economic și politic de cele două „partide istorice“ dinainte de război ; nu vom insista asupra frumuseții etice cuprinsă în broșura *1907,* îndeajuns de cunoscute ; ceea ce voim să subliniem cu deosebire este identitatea criticilor pe care Caragiale le aduce, împreună cu Eminescu și Gherea, structurii economice și politice a statului, deși soluțiile lui diferă față de amîndoi. Eminescu propunea reîntoarcerea la binefacerile

„vechiului regim“, iar Gherea, leacul socialismului ; Caragiale propune votul universal și exproprierea, realizate abia după marele război. Nu e vorba însă să discutăm în fond soluțiile lor comparîndu-le ; pe noi nu ne poate interesa astăzi gînditorul politic Caragiale, ci numai gestul lui generos, ieșirea din indiferență a unui mare scriitor, bănuit de insensibilitate față de problemele existenței neamului, suspectat de egoismul firesc al artistului, care își continuă munca lui contemplativă, departe de frămîntările timpului. Imagine întru totul neverificată, sau mai just verificată în sensul contrar, însuflețit de „puterea sentimentelor sale civice și patriotice“, cum spune atît de adevărat d. Șerban Cioculescu. Am voi însă să scoatem în evidență, identitatea, de care vorbeam, cu Eminescu este uimitor de asemănătoare, în calificarea partidelor noastre politice : „Impărțită în două bande (oligarhia) ce se numesc cu pretenție «istorice» — liberal și conservator — bande mai nesocotite decît niște seminții barbare în trecere, fără respect de lege, fără milă de omenie, fără frică de Dumnezeu, această oligarhie legiferează, administrează, calcă astăzi legile pe care le-a făcut ieri, preface mîine legile făcute azi, ca poimîine să le calce și pe acelea, fără spirit de continuitate și fără altă sistemă decît numai împăcarea momentană a exclusivelor ei interese, pentru perpetuarea sacrei organizațiuni numite aci democratice“ — acuzație care ne duce, cu ecouri prelungite, spre pasagii izbitor de asemenea din articolele politice, publicate de I. Scurtu, ca și pecetea pusă pe „despotismul bizantin al oligarhiei de strînsură“.

Iar cu Gherea se potrivește în critica adusă marii proprietăți și a tocmelilor agricole, deși *Neoiobăgia* apare în 1910.

În cele trei *Cuvîntări,* pentru Take Ionescu și partidul conservator-democrat, atacînd pe Carp și soluțiile lui medievale, în materie de proprietate agricolă, verva vorbită a lui Caragiale risipindu-se cordial, cu familiaritate spirituală și optimistă, ne pune din nou în contact mai puțin cu un om politic și cu exclusivitate cu excelentul *causeur* ; dacă a crezut într-o nălucă, în takism, și dacă politicește a mizat pe o nouă coterie, nerămînîndu-i destul timp de trăit ca să-și vadă dezamăgirea, Caragiale nu pierde nimic din virtuțile lui critice și patriotice, afirmate cu atîta tărie. Cucerit de o personalitate, de farmecul lui Take Ionescu, de și-ar fi văzut speranțele înșelate, satiricul s-ar fi răzbunat cu aceeași bună dispoziție, trecînd și takismul cu eroii lui în galeria lui politică, în care a nemurit pe conservatorul Farfuride și pe liberalul Cațavencu.

VII

Despre unitatea spiritului critic junimist s-ar putea scrie astăzi cu mai multă clarvedere decît a scris Ibrăileanu în cartea lui fundamentală, închinată „spiritului critic în cultura românească“ ; defunctul critic a fost el însuși un militant în favoarea liberalismului, și analiza lui sociologică este a unui partizan. Și-apoi, însuși planul mai mult politic din care judecă este insuficient ; fenomenele pașoptism și junimism ni se arată în perspectiva timpului ca două forme dialectice ale spiritului românesc, în noua lui orientare spre apus ; și unul, și altul sunt modalități alternative ale spiritului creator național ; departe de a se exclude, se controlează și se echilibrează reciproc. Dovadă că unii scriitori tineri, condamnînd în bloc junimismul, pentru spiritul lui critic, prețuind pe însuși Eminescu aproape numai pentru scrisul lui de doctrinar politic, s-au reîntors la tradiția profetică a lui Heliade, ori au închinat un cult exclusiv lui Hasdeu. Dar aceste considerații ne-ar duce azi prea departe, cînd avem să vorbim despre activitatea de cronicar dramatic a lui I. L. Caragiale ; nu putem lăsa însă nerelevat faptul că sunt atîtea puncte de vedere, atîtea observații și constatări comune între cronicile lui Caragiale și ale lui Eminescu, publicate de Scurtu în *Scrieri politice și literare.* Făceam, la începutul acestei plimbări, unele considerații și apropieri între geniul eminescian, în latura lui critică, și geniul caragialian ; ceea ce ar fi părut atunci simple enunțări necontrolate se verifică pe măsură ce îmbrățișăm mai de aproape materialul celor două volume.

Am recitit cronicile și notițele critice despre teatru ale lui Eminescu ; unele sunt scrise cam în același timp cu ale lui Caragiale și se referă cam la aceleași stări de lucruri ; ei bine, s-ar putea reconstitui un tablou veridic al teatrului românesc, în principate, se poate reface o atmosferă artistică, se poate pune la punct un mic capitol de istorie despre această instituţie de cultură, urmărind, uneori paralel, cronicile celor doi mari scriitori. În recenta sa *Schiţă pentru istoria teatrului românesc,* d. Ion Anestin a şi folosit, în materialul bibliografic, critica lui Eminescu şi Caragiale, ca documente de primă importanţă. Problemele dezbătute sunt aproape aceleaşi : repertoriul străin şi naţional, traducerile, jocul, pronunţia şi mimica actorului, educaţia artistică a publicului, dificila înjghebare a unui ansamblu scenic, feluritele influenţe ale dramei apusene, regia, valorile universale, demne a figura într-un repertoriu naţional permanent. Iar cînd e vorba să se decidă între teatru şi literatură, amîndoi se opresc asupra celei dintîi forme ; şi cîtă surpriză în aprecierea adîncă a teatrului lui Molière, admirat deopotrivă de romanticul Eminescu şi de clasicul Caragiale ; înţelegere esenţială a comicului, care-i duce la repudierea, egal de violentă, a teatrului bulevardier francez sau a melodramei convenţionale pînă la refuz. Repetăm că, în lunga noastră excursie, nu ne-am propus să facem un studiu sistematic nici asupra lui Caragiale şi nici, mai ales, asupra unităţii spirituale a criticismului junimist ; şi totuşi, nu ne putem opri să nu semnalăm atîtea similitudini, să nu împletim din nou fire care sunt împletite într-o mare celulă de cultură naţională. Mai ales e bine să remarcăm, să insistăm, asupra marei experienţe de viaţă a fruntaşilor scriitori junimişti ; nici Creangă, nici Eminescu şi nici Caragiale n-au fost literaţi de birou sau spirite doctorale, care-au pornit din cărţi spre cultură. Viaţa lui Ion Creangă a fost o feerică aventură, cel puţin pînă la dobîndirea unei stări sociale ; iar viaţa vagabondului genial Eminescu, actor, sufleur, gazetar, se aseamănă, în această privinţă, cu a lui Caragiale pînă la identitate. Adversităţile cîte-au fost şi cîte mai dăinuiesc şi astăzi în contra junimismului şi acuzaţiile care se aduc de unii oameni de cultură lui Maiorescu, Creangă şi Caragiale, din diverse puncte de vedere (în fond, unul singur, referitor la estetismul lor), ni se par simple duşmănii personale sau neînţelegeri de perspectivă istorică, în cel mai bun caz. Junimismul nu e nici cosmopolit, nici secătuitor de duh naţional şi forţă creatoare, şi criticismul lui este mai sănătos decît exaltarea paşoptistă sau acea sămănătoristă şi poporanistă. Nu există scriitori mai naţionali decît Creangă şi Caragiale, în intuiţia lor artistică, în expresia lor, şi nu există spirite mai aplicate, mai lucide la judecarea culturii române a veacului trecut ca Eminescu, Maiorescu şi Caragiale. Numai că exigenţele lor sunt pe un plan major de cultură ; să fie de vină, de pildă, Eminescu şi Caragiale că multe din observaţiile lor despre teatru sunt încă şi astăzi valabile ? să fie de vină criticismul lor, care ne-a deschis ochii şi nu ne-a legănat în iluzii primejdioase ? Iată de ce este nevoie de o restaurare a unităţii spirituale a junimismului în evoluţia culturii române şi de o încetare a ostilităţilor postume, cu marile lui umbre ; pe unii, cel puţin, umbra lui Maiorescu îi urmăreşte ca o adevărată umbră a lui Banco, provocîndu-le spaime ziua namiaza mare !

Ar fi, desigur, interesant să stabilim numeroase paralele între critica lui Eminescu, Maiorescu şi Caragiale, în vederea caracterizării acelei unităţi spirituale de care vorbim ; am încercat deseori, în desfăşurarea noastră de impresii ; ar fi de făcut şi între critica dramatică eminesciană şi cea caragialiană. Autorul *Scrisorii pierdute* vorbeşte, cum îi e firea, mai simplu, mai prin bun-simţ şi mai ales printr-o mare experienţă de teatru, care e şi ereditară. Aşa-numitele principii sau idei generale sunt abia formulate, insinuante, într-o conversaţie pitorească, plină de anecdote, de unele amintiri şi izvorîte din instinctul sigur al omului de meserie. Caragiale priveşte teatrul românesc din îndoita perspectivă : a creatorului de teatru şi a spectatorului. Cronicile lui Eminescu sunt mai abstracte, mai teoretice, fără ca observaţiile lui să fie totuşi mai puţin substanţiale ; însoţitorul trupei Fanyei Tardini a gustat şi el din mizeriile şi plăcerile profesiunii şi a văzut din cuşca sufleurului, fără miragiu, spectacolul scenic, tot aşa cum l-a văzut şi Caragiale. Şi dacă acesta insistă mai cu osebire asupra „artei actorului", fiindcă-l interesa mai de-aproape, nu face niciodată confuzie între dramă şi teatru, între text şi interpretare. Paginile prieteneşti despre *Apus de soare* sunt un model de critică, în acest sens, iar un pasagiu mai lung, despre meritele şi defectele dramei *Răzvan şi Vidra,* este şi el în nota justă pe care şi astăzi o preţuim.

Ne plîngem adesea de lipsa sau lipsurile criticei dramatice din vremea noastră ; şi cei care o fac sunt aşa-zişii oameni de teatru ; ne plîngem de slaba tradiţie pe care o întîmpinăm în această ramură a criticii ; reîntoarcerea la Eminescu şi Caragiale nu este un îndemn la regres ; prin aceşti doi pricepuţi şi serioşi patroni ai foiletonismului dramatic se pun bazele criticii respective româneşti ; cultura lor, bunul lor simţ, pasiunea pentru teatru şi comunul lor ţel, care este arta, îi confirmă ca pe cei mai preţioşi martori ai timpului lor, cînd e vorba să privim adevărul în faţă.

Am tot vorbit de o unitate de spirit a junimismului şi am încercat să dăm unele sugestii în legătură cu ea ; am făcut atîtea apropieri între Maiorescu, Eminescu şi Caragiale, în vederea aceleiaşi unităţi, pe care o presimţim mult mai adîncă, mai arborescentă decît am putut-o schiţa în impresiile noastre fugare : spre capătul analogiilor noastre începe să ni se arate, ca o pînză străvezie, compacta unitate, în liniile ei generale : junimismul, în reprezentanţii lui de primă şi mare generaţie — Maiorescu, Eminescu, însuşi Creangă, acest geniu muşcător, întrupare de tîlc etic şi mit narativ, şi Caragiale — alcătuiesc la un loc şi în feţe variate şi multiple un adevărat geniu critic românesc, în înţelesul lui cel mai larg, în rădăcinile lui cele mai ascunse, mai organic legate de subconştientul rasei. Moldovenii Eminescu şi Creangă, ardeleanul Maiorescu şi munteanul meridional Caragiale au dat expresie unui sentiment al valorilor româneşti, în planuri de sensibilitate şi inteligenţă, în viziune profetică sau satirică, în formă abstractă sau în duh liric şi viaţă, reconstituită, cristalizată în tipuri epice sau dramatice.

Formula restrînsă a lui Ibrăileanu, reluată şi de d. E. Lovinescu, despre specificitatea moldovenească a „spiritului critic“ nu ni se pare să cuprindă decît un adevăr istoric, limitat la o anume epocă ; în realitate, geniul critic junimist este o faţă mai complexă a altei feţe : aceea a geniului românesc. Realizată atît de unitar în junimism, îi supravieţuieşte şi este o categorie mai generală a duhului naţional.

VIII

Între criticii pasionaţi de Caragiale, Paul Zarifopol cel dintîi a observat dificila trecere a dramaturgului spre povestitor ; în *Introducerile* lui la primele volume din *Opere*, găsim unele analize şi judecăţi definitive despre structura talentului lui Ion Luca şi despre fazele prin care această structură esenţial dramatică a trecut, pînă să se fixeze în arta povestirii. Zarifopol a insistat îndeajuns asupra artei dramatice a *Momentelor*, ca şi asupra schematismului şi efectelor violent melodramatice din *Păcat* şi *O făclie de Paşti*. Astăzi trebuie să punem cu tărie, pe planul lor firesc, de experienţe tranzitorii, aceste două nuvele ; de altfel, Caragiale nu se afirmă nicăieri ca un autentic analist ; în teatru şi „momente“, arta lui, ca să exprime viaţa, este artă a limbajului, iar tipul uman se înfăţişează concret, din ticuri caracteristice, din plastica actelor făptuite, din mişcare, pe care vorba şi fapta le-o imprimă. Arta lui vorbită, mai mult sau mai puţin stilizată, mai nervoasă, mai placidă sau mai spirituală, am întîlnit-o şi-n lunga serie de cronici, de multe ori chiar în articolele politice şi în foiletoanele teatrale. Analiza, fie psihologică, fie intelectuală, nu este un instrument la îndemîna scriitorului ; lucru uşor de verificat, acum, cînd avem la dispoziţie un material atît de bogat, putem spune aproape complet, din activitatea lui. Dacă Ion Luca n-a izbutit în analismul psihologic, în care de altminteri nici n-a stăruit prea mult, a izbutit magistral în povestire. Între *Om cu noroc* şi *Cănuţă, om sucit* şi *Kir Ianulea* sau *Calul dracului*, arta lui narativă a străbătut exact două extreme, între care atîtea alte etape se mai pot indica. Şi-ntr-adevăr, povestiri ca *Două loturi* şi *În vreme de război*, una de viziune comică, cealaltă de viziune tragică, folosesc şi unele mijloace lăturalnice naraţiunii. În odiseea lui Lefter Popescu, cu toate elementele ei de povestire, cu toată lărgimea de suflu, schema dramatică, vizibilă şi-n dialog, este încă veritabila canava a faptelor, iar în destinul tragic al lui Stavrache şi al lui Popa Iancu, deşi povestirea iese biruitoare la suprafaţă, mai întîlnim groase efecte melodramatice şi lucide şi geometrice analize, ca aceea a visurilor obsedante ale hangiului, urmărit de imaginea mustrătoare a fratelui înstrăinat. Chiar în excelenta povestire fantastică *La* *hanul lui Mînjoală* putem distinge trei momente deosebite ca artă şi mijloace de expresie : începutul, cu acea magistrală învăluire în farmecele interiorului şi ale Mînjoalei, apoi rătăcirea tînărului, noaptea, pe viscol, şi analiza stării lui sufleteşti, aş zice trucată prin efecte stilistice, în ritm rapid, gîfîitor, în sfîrşit, finalul, anecdotic aproape, cu coborîrea în realitate a povestirii. Abia în *La conac*, oricît ar considera-o Zarifopol „o replică palidă a motivului cu diavolul din *Hanul lui Mînjoală*", şi oricît i s-ar părea că „totul rămîne în stare de schemă, dă impresie de încercare, de exerciţiu", Caragiale îşi destinde expresia narativă, mai slobod, mai unitar ceva. Dar desigur că geniul narativ caragialian, la nivelul celui dramatic, s-a limpezit spre bătrîneţe, cînd gustul lui pentru pitoresc, pentru povestea cu tîlc şi înţelepciunea orientală se statornicesc defintiv. Marile lui povestiri, *Kir Ianulea, Calul dracului, Ion, Abu-Hasan,* fixează, după comedii şi *Momente,* o ultimă şi excepţională fază de creaţie, în ficţiune. Departe de a se fi istovit, geniul caragialian, deşi cu trudă, cu dureroase căutări, cu reuşite parţiale, cu îmbinări între dramatic şi narativ uneori, s-a regăsit totuşi într-o nouă formă artistică, tot atît de impunătoare ca şi aceea care-i păruse esenţial şi singular organică. Creator de stil dramatic, în comedie, Ion Luca se dovedeşte, cu tot atîtea resurse, creator de stil narativ.

Pe lîngă două schiţe din atmosfera şi cu mijloacele *Momentelor* (*Caut casă* şi *De-nchiriat*), în volumul IV al *Operelor* întîlnim şi cîteva povestiri asupra cărora cată să spunem cîteva cuvinte ; şi, mai întîi, o revenire privitor la atitudinea ireverenţioasă a lui Caragiale faţă de religie şi de minuni ; în volumul al cincilea aflăm un articol politic, *Cabinetul Hagi-Tănase,* publicat în *Epoca* din 1897 ; începutul lui este însă un adevărat început de schiţă ; folosind anecdota cu tîlc, Caragiale o aplică la viaţa politică, dar ceea ce este interesant este anecdota însăşi. E vorba aci de un Hagi-Tănase, întors de la Ierusalim, care, de pe urma pelerinajului sfînt, îşi dobîndeşte marea autoritate în mahala, printre „bigoţii mahalalei". De la această uşor ireverenţioasă atitudine, pasul pe care-l face în aceeaşi direcţie e mai apăsat, mai neşovăitor, în *Sf. Genoveva, Făcătoare de minuni* şi *Un incident de senzaţie,* toate publicate în 1910. Dacă din 1897 încă avem indicaţii despre persiflarea

celor sfinte, povestirile tipărite cu doi ani înaintea morţii nu mai pot să ni se pară o simplă influenţă datorată contactului cu Anatole France. Zarifopol nu punea în legătură pe marele povestitor francez cu excelentul nostru Caragiale decît în privinţa evoluţiei lui spre arta narativă, şi asta spre sfîrşitul vieţii ; şi pe bună dreptate. Socotind deci atitudinea acestor povestiri ca o prelungire a atitudinii lui satirice, interesul lor constă în expresie. Bucata *Un incident de senzaţie* pare mai mult o traducere, cu izvorul indicat în chiar contextul ei ; după introducerea, în gen filozofic, la *Făcătoare de minuni,* se pare că şi ea porneşte dintr-un text. Dar indiferent de acest fapt, este destul de caracteristică pentru stăpînirea expresiei narative ; mai interesantă chiar socotim a fi *Sfînta Genoveva,* scrisă în limba populară, cu întorsături de stil arhaic, şi cu ritmica narativă a frazei pe care o regăsim slobod în *Kir Ianulea* şi *Abu-Hasan.* Fără să se ridice la tîlcul lor simbolic, cele trei povestiri amintite îşi au semnificaţia lor în evoluţia etică a lui Caragiale, adică spre înţelepciunea orientală şi spre pitoresc narativ. Moralistul, care a pornit de la observarea omului, în *Momente* şi-n comedii, şi de la o viziune comică a vieţii, ajunge la un fel de seninătate sfătoasă, la o împăcare cu firea omului, văzut în fondul lui de prostie şi egoism cu indulgenţă superioară, dar şi amuzată.

Ibrăileanu, vorbind de *Kir Ianulea,* o socotea cea mai bună nuvelă istorică românească, judecată pe care şi-o însuşeşte şi Zarifopol ; credem însă că Ibrăileanu a fost cucerit numai de un anume pitoresc de epocă al Bucureştilor, de o atmosferă a lui orientală, ca şi de culoarea locală a limbajului ; într-un sens, această faţă a nuvelii prelungeşte tradiţia lui Ion Ghica, Anton Pann şi Filimon ; dar *Kir Ianulea* este una dintre cele mai specific caragialeşti bucăţi, în substanţă, descinzînd din materialul lui psihologic cunoscut. Acriviţa este din aceeaşi familie spirituală cu eroinele lui comice, ridicată la o potenţă simbolică („femeia care-a speriat şi pe Dracul"), iar Ianulea se aliniază în seria bărbaţilor duşi de nas şi terorizaţi de consoartă.

De altfel, nuvela istorică are personagii tipice aproape invariabile, şi nu se reduce numai la culoarea de epocă. Pe Caragiale l-a condus spre această atmosferă duhul antonpannesc, pe care l-a preţuit atîta şi l-a imitat de nenumărate ori, cum şi aci aflăm, în povestea nastratinească *Paradă de război*. La fabulistica *Partea poetului*, care ne îndreaptă spre un Caragiale didactic, aşa cum l-a calificat Zarifopol, în intenţiile lui de a ilustra o idee morală printr-o ficţiune, materialul care întregeşte fizionomia povestitorului, atît de savuros, de personal, se încununează cu bucata *Ion*, de aceeaşi substanţă, de uşoară culoare locală, dar de prima mînă, demnă să figureze alături de *Calul dracului* ca realizare, deşi nu aparţine categoriei fantasticului.

D. Şerban Cioculescu insistă, cum se şi cuvine, asupra ei, dîndu-i un tîlc mai general, de imagină supremă a inconformismului, resort al eticii caragialiene, aşa cum apare din toată arta lui, ca şi din figura lui omenească, transmisă de martorii vremii. E bine să stăruim, pentru locul pe care Ion Luca îl ocupă în scrisul românesc, cu entuziasm, cu înaltă preţuire, şi asupra celeilalte fizionomii a literatului, povestitorul de originală substanţă şi expresie. Dacă timpul ne-a impus vreo rectificare, în complexa lui înfăţişare, ea se referă desigur mai ales la tragicul Caragiale şi la psihologul analist ; creator prin mişcarea limbagiului, în comedii şi *Momente*, povestitor pitoresc, în tîlcurile lui orientale, lucid evocator de nelinişti cristalizate-n material fantastic, Ion Luca are suficiente merite ca să treacă în primul plan şi prin geniul lui narativ, nu numai prin cel dramatic, îndeobşte recunoscut.

IX

În *Prefaţa* la *Opere*, III, Paul Zarifopol scrie, între altele : „Producţia critică a lui Caragiale are de obiect întreaga viaţă culturală, literară, artistică şi politică. Criticii literare aparţin, fără îndoială, şi parodiile (*Noaptea Învierii ; Smărăndiţa ; Literatura şi arta română în prima jumătate a secolului XIX ; O blană rară ; Dă-dămult, mai dă-dămult*). Am păstrat pentru această parte a ediţiei noastre bucata cu tîlcul *Cronica de joi* (în *Schiţe nouă*, 1910) : cu tot elementul ei narativ, prin caracterul ei esenţial, ea aparţine, cred, criticii culturale.“

Observaţia lui Zarifopol e, şi de data asta, întemeiată ; a fost dat ca cel mai vast, mai pur spirit critic românesc,

Ion Luca, să fie-nţeles, în toate fibrele lui, de cel mai năzuros critic literar al nostru, pentru care n-au existat multe idolatrii şi căruia i-au căzut victimă atîţia literaţi de faimă europeană, batjocoriţi şi respinşi cu vehemenţă de la autenticitatea artistică. Cum spuneam altădată, în Caragiale şi-a găsit Zarifopol „dublul“ spiritual. Drept este că Ion Luca a scris şi cîteva obişnuite „cronici literare“, notiţe despre cărţi, cordiale, sfătoase sau chiar banale, mult mai prejos faţă de cronicile dramatice ; d. Şerban Cioculescu ne consemnează o parte la *Addenda*. Dar despre ele ne mulţumim a aminti numai, ca nefiind esenţiale. Caragiale, dacă a făcut şi critică literară, s-a folosit de procedeul parodist ca de un divertisment artistic, de o caricaturizare critică, într-un fel ea însăşi o recreare negativă, dacă putem spune astfel.

Parodia, ca şi pastişa ţin de jocul inteligenţii critice ; deformarea tehnică, exagerarea unor trăsături, îngroşarea defectelor, sublinierea numai a anumitor caracteristici înrudesc parodia cu ceea ce este şarja în desen. Pe cîtă vreme pastişa este o strictă calchiere, de stil, de atmosferă, de procedee, o reproducere pînă la fidelitate a unui model. Tehnica pastişei e tehnica imitaţiei, a parodiei e tehnica fanteziei caricaturale. Copilul care imită pe omul matur, în vorbă, în mers, în atitudine pastişează ; cînd acelaşi copil apasă asupra defectelor, ticurilor, omului matur, observaţia lui e dublată şi de spirit critic ; instinct simiesc, în prima atitudine, în cea de-a doua devine instinct de mim. Genial mim, în comedii, unde a recreat viaţa comică, stilizînd-o, urmărind lucid efectele, Caragiale nu şi-a interzis nici jocul amuzat al pastişei şi al parodiei ; viziunea lui comică a cunoscut toate treptele şi toate procedeele tehnice, de la cele mai simple la cele mai complexe. Un studiu amănunţit al operei lui poate descoperi toate aceste caturi suprapuse ale geniului comic şi satiric caragialian. Şi tot inteligenţa lui critică aş îndrăzni să spun că l-a dus spre viziunea tragică a omului, pe o cale atît de înrudită cu a pastişei şi a parodiei. În drama *Năpasta* şi-n unele nuvele analitice (*O făclie de Paşti, Păcat*), Ion Luca aduce, indirect, un omagiu aceluiaşi geniu critic, care-l călăuzeşte să descifreze şi mecanismul tragic al unor pasiuni. În *Năpasta* cel puţin, limbagiul este atît de livresc, din cap, Ion Luca literaturizînd vădit tragic, cu virtuozitate, aş zice, critică. Personagiile trăiesc nu atît prin limbaj, cît prin acele precise, abundente paranteze, care indică într-un neîntrerupt scenariu mişcarea tipurilor ; aci Caragiale vede, dar nu-şi mai aude eroii, pe care-i construieşte cu inteligenţa rece, calculată, fără instinctul ce l-a condus în comedii. Inteligenţa critică l-a servit să facă o dramă cu ţărani. Totuşi, Caragiale ştia cum vorbesc ţăranii, dovadă unele crochiuri, ca *Arendaşul român, Cum se înţeleg ţăranii, Meteorologie,* furişate pe la *Addenda,* sau figura lui Cuţiteiu din *Păcat* şi scena dintre Stavrache şi copila ce vine să cumpere gaz şi ţuică din *În vremuri de război.* În *Năpasta,* numai limbajul lui Ion nebunul e autentic ţărănesc.

La bucăţile parodistice indicate de Zarifopol am adăuga încă *O conferinţă, O cronică de Crăciun, Duminica Tomii,* oricît ar ţine şi de *Momente,* prin unele pasagii, şi tot parodie este *Groaznica sinucidere din strada Fidelităţii,* parodiind stilul senzaţional al gazetelor ; o repetată simpatie parodistă i-a arătat Ion Luca lui Delavrancea. Pe lîngă *Şmărăndiţa* şi *Dă-dămult, mai dă-dămult,* şarje încărcate, împingînd neverosimilul pînă la virtuozitate (cea de-a doua cu infiltraţii de fantezie libertină caragialiană), menţionăm încă *Tatăl nostru,* ironizînd maniera de dialog melopeic din *Bunica* aceluiaşi. Nu există o critică mai nemiloasă a procedeelor, a manierei lui Delavrancea ca în aceste pastişe ; ceea ce înseamnă că Ion Luca simte diferenţa esenţială între stil şi manieră literară, în care-a căzut, e drept, şi el, în bucăţile tragice amintite.

De două ori a fost ispitit şi-n comedii să folosească parodia : în limbajul lui Rică Venturiano, şarje a bonjurismului, a stilului declamator, fals neologistic şi de vulgar patos sentimental, din gazetele liberale ; apoi în unele replici ale Miţei Baston, ploieşteanca revoluţionară, unde Caragiale şi-a conjugat expresia cu aceea din schiţa *Boborul.* Ibrăileanu remarcă şi el aceste pasagii, insistînd asupra excesului de şarje, păgubitor în comedie ; dar de cînd am văzut pe Rică Venturiano (care este hotărît un tip burlesc prin structură) jucat cu atîta sobrietate, atîta firesc, în stilul lui parodist, de d. Ion Iancovescu, mi-am corectat impresia, şi cred că bine a procedat aci Caragiale. Cînd actorul şarjează şi el, conştient de starea lui burlescă, rolul devine

caricatural, fals aproape ; cînd cu ingenuitate se adaptează textului, părînd foarte natural, şarja este excelentă, stilizată şi de mare efect, şi dobîndeşte un fel de sobrietate în însăşi exagerarea ei. În acest caz, limbagiul lui Rică aparţine, pare că, pastişei ; de pastişa pură ţine savurosul *Proces-verbal,* imitînd sintaxa, dizlocarea logică, pitorescul semidoctism al unui comisar ; ca şi seria *Un pedagog de şcoală nouă,* cu limbajul ei ardelenesc, cu pedantismul stupid, semn al inteligenţii mărginite a lui Marius Chicoş Rostogan, la fel *Telegrame, Urgent, 1 aprilie,* în parte *Dascăl prost* şi *Infamie* (prin epistolele intercalate), *Antologie* şi *Temă şi variaţiuni.*

În proză, pastişa subliniază, socotim, acel „naturalism clasic" al artei lui Ion Luca, de care vorbeşte pe larg Zarifopol cînd defineşte structura comediei lui. Aş mai adăuga, în acelaşi lot, scrisorile şi manifestul ameninţător din *Răcnetul* lui Caţavencu, intercalate în *O scrisoare pierdută,* ca şi toate biletele şi bileţelele din comedii, excelente pastişe psihologice, în culoarea morală a fiecărui personagiu.

Ca şi Zarifopol, d. Şerban Cioculescu şi-a dat seama de importanţa scrisului caragialian, oricît de modest ar fi uneori, strîngînd cu pietate tot, de la efemeridele din *Ghimpele, Claponul* şi *Moftul român,* de la versurile lui amuzante, de *passe-temps* agreabil, pînă la operele lui devenite clasice : astfel, putem pătrunde în atelierul scriitorului, în laboratorul lui, în care a-ncercat, a experimentat, cu aplicaţie, cu migală, cu divertisment sau trudă, schiţînd, ca să adîncească, prefigurînd, ca să elaboreze la maturitate, risipind, ca să nu mai adune altă dată, dar şi dezvoltîndu-se dintr-un nucleu, ca dintr-o formaţie organică. Vom încheia seria cronicilor noastre data viitoare, cu aceste începuturi, care luminează atît de clar adesea cristalizarea definitivă a talentului.

X

Producţia minoră şi efemeridele lui Ion Luca au, se pare, cu totul altă semnificaţie decît obişnuita creştere a unui talent, de la formele incipiente ale lui la expresia matură şi majoră. Ucenicia lui publică într-ale scrisului e relativ de scurtă durată ; nu e vorba, desigur, de cealaltă ucenicie, în taină, şi de însuşi procesul de elaborare artistică, trecut prin toate caznele, de la punctuaţie la expresie, cazne de care ştim că Ion Luca a pătimit cu străşnicie. Dogma lui estetică era cel dintîi imbold care să i le întreţie, şi materialul variantelor tipărite lasă destul să se înţeleagă prin cîte laminări trecea o operă ; dacă s-ar fi păstrat manuscrisele lui, cu toate etapele ce duc la cristalizarea finală, fără-ndoială că, după al lui Eminescu, am fi posedat materialul cel mai bogat. Unitatea spiritului junimist se poate întrezări şi reface, în bună parte, şi-n procesul elaborării artistice a lui Eminescu, a lui Caragiale şi a lui Creangă, tot atît de bîntuit de chinurile desăvîrşirii ca şi ei ; estetismul lui Maiorescu, cultul expresiei, care-i o dogmă-n critica lui, departe de a fi dăunat scriitorilor pe care i-a patronat şi impus, este încă unul din titlurile de glorie ale bătrînului critic. Trinitatea de genii care stă la vatra literaturii noastre moderne ne înalţă în planul universal al creaţiei, prin intuiţia şi expresia artistică, deopotrivă.

Dacă acceptăm debutul lui Caragiale în *Ghimpele*, din 1873—74, cum ne indică d. Şerban Cioculescu, între aceste căutări de sine şi afirmaţia atît de magistrală din *O noapte furtunoasă* şi *Conu Leonida* (1879—80), distanţa e destul de neînsemnată ; iar dacă ţinem seama că între comediile lui originale şi traducerile din Parodi *(Roma învinsă)* şi Victor Hugo *(Lucrezzia Borgia)* e diferenţă numai de un an, avem sentimentul că Ion Luca dramaturgul apare ca Minerva înarmată din capul lui Jupiter. Viziunea lui comică, în teatru, nu are dibuieli ; la douăzeci şi şase de ani, îşi fixează limbajul, meşteşugul scenic şi tipologia personagiilor cu artă definitivă, cu o experienţă consumată de seria înaintaşilor lui, actori şi autori, care-şi găsesc în el culminarea ; geniul comic al Caragialilor se încearcă în strămoşii lui Ion Luca, în vederea căruia natura a făcut o serie de schiţe ; şi coboară-n trunchiul ultimului vlăstar realizat, în Matei, fiul lui. Prin vinele misterioase ale eredităţii, vitalitatea dramatică s-a prelungit, s-a subtilizat, s-a rafinat, ca prin nişte ascunse canale, în care natura creatoare a izbîndit.

Ion Luca a-nceput el însuşi numai în proză ; în cele trei vol. publicate de Zarifopol, sunt indicaţii din *Claponul* şi *Calendarul „Claponului“*, pe care regretatul critic le-a scos în evidenţă ; între ele, prefigurarea micului-burghez din *Momente*, în *Scotocea şi Motocea* şi în *Leonică Ciupicescu*. D. Şerban Cioculescu împinge mai spre origini investigaţia, şi prin încercările de proză comică din *Ghimpele* ne dezvăluieşte înseşi izvoarele fluviului care va creşte-n *Momente*. Sunt acolo exerciţiile retorice de fantezie grotescă, de travestire exotică a satirei caragialiene (acestea, infiltraţii din *Satyrul* lui B. P. Hasdeu, cum ne-a arătat d. Mircea Eliade, în antologia de *Scrieri literare, morale şi politice* a marelui poligraf), dar sunt şi limpeziri de viziune comică, cum sunt acelea ce surprind atmosfera balcanică a Bucureştilor şi tipul mahalagiului. Iar sub modesta înfăţişare de *Gogoşi* din *Claponul* şi *Calendarul „Claponului“* răzbate şi dialogul caragialian, stăpînit magistral în comedii şi *Momente*. Laboratorul de experienţe iniţiale ale artei lui Ion Luca nu ne dezvăluie prea multe combinaţii neizbutite ; substanţele talentului lui nu s-au risipit în zadarnice şi prea repetate strădanii ; chimia lui tainică şi-a saturat valenţele după cîteva analize sigure.

Cele două serii ale *Moftului* au mai curînd alt sens : ele sunt, mai întîi, o etapă nouă a revistei satirice şi umoristice ; şi cine va urmări variaţiile gustului public şi secretele genului, de la N. T. Orăşanu pînă astăzi, va putea fixa şi locul lui Caragiale în acest domeniu ; în al doilea rînd, ca şi *Notiţele critice*, raportate la *Momente*, schiţele *Moftului* şi miticismele „de la lume adunate şi iarăşi la lume date“ au semnificaţia unor carnete de artist, unor scheme, pe care le va desăvîrşi, în tihnă, dîndu-le amploare şi volum în operele lui de prima mînă. Ion Luca ne demonstrează pe viu că între autenticitate şi artă, între schiţă fugară şi stilizare sunt trepte deosebite, peste care el a ştiut să treacă, fără risc ; Zarifopol a făcut dese raportări între aceste *ébauche*-uri şi *Momente*. Dar cum noi nu urmărim decît în linii generale materialul ultimelor două volume de proză, nu putem aci să facem analize tehnice ; ne mulţumim să surprindem anume nervuri în structura şi evoluţia artei caragialiene.

Corespondenţa lui Zarifopol cu Ion Luca stă mărturie de cîte secrete resorturi mişca psihologia marelui comic ; între ele, mica vanitate de a se voi poet îşi are pitorescul ei ; nu zic drama, fiindcă ar fi inexact, nu numai exagerat.

Versuri a scris Caragiale toată viaţa ; de la *Ghimpele* la *Opinia* n-a încetat să se amuze cu o acurateţe formală şi cu o bună dispoziţie egală. Dar poeziile lui n-au nimic de-a face cu lirismul ; dincolo de pastişe şi parodie, de glumă şi cronică rimată nu trec ; va trebui şi aci să-l fixăm în evoluţia acestui abundent gen, pe care l-au ilustrat Anghel şi Topîrceanu, cu atît succes şi fantezie. Pastişele după Macedonski, Alecsandri, Grigore Alexandrescu, Eminescu, Cincinat Pavelescu, Coşbuc şi Bolintineanu merg alături de pastişele lui în proză şi, desigur, vădesc instinctul lui critic neistovit. Înainte de *Parodiile originale* ale lui Topîrceanu, Ion Luca a izbutit o excelentă pastişă după Bolintineanu *(Paşa din Silistra)* cu nimic mai prejos de aceea a de curînd dispărutului şi reputatului maestru.

Zonele minore ale talentului lui Ion Luca nu sunt mai puţin revelatoare decît cele majore ; complexitatea lor spirituală se nuanţează, se ramifică şi prin ceea ce ar părea mai puţin interesant ; un mare scriitor este ca o grădină în care iarba, florile, arbuştii şi copacii sunt semne ale aceleiaşi seve creatoare distribuită de natură, cu artă şi cu tîlcul integral al vieţii.

Am amintit deseori pe harnicul şi priceputul editor, continuatorul lui Zarifopol, fie discutîndu-i anumite păreri, fie punîndu-ne sub autoritatea altora şi cu osebire sub aceea a documentării sale ; d. Şerban Cioculescu trebuie, la acest prag de odihnă, felicitat călduros pentru asiduitatea şi pornirea sa de investigaţie în opera caragialiană ; trebuie să-i fim recunoscători pentru toate acele descoperiri şi identificări de material, de două ori preţios, mărind debitul unei opere şi aşa strălucite, şi întregind fizionomia unui mare scriitor. Aşteptînd teatrul şi corespondenţa generală, ne-am îngădui să-l angajăm şi la o biografie întru totul utilă, mai ales că în vederea unei biografii, pe cît ştim, s-a angajat mai demult, în mod public.

La finele unei astfel de întreprinderi, genialul Ion Luca va fi împăcat, în lumea umbrelor, căci, dacă nu are încă statua pe care o merită, va avea monumentul impunător al unei ediţii integrale şi critice : şi cîţi din scriitorii români, pe care-i venerăm din obişnuinţă şi protocol de zile mari, îşi au oare acest cel dintîi şi nepieritor monument, care să le ţină veşnic viu chipul spiritual ? Ion Luca a fost să fie sortit şi aci în frunte, după cum a rămas şi-n fruntea dramaturgiei naţionale.

1938

EPOCI DE CREAŢIE LA CARAGIALE

Cercetînd excelenta bibliografie a lui Jean Bonnerot despre Sainte-Beuve, un al cărei prim tom s-a bucurat mai an de premiul de critică, mă gîndeam cît de utile pot fi asemenea restaurări ale vieţii spirituale a unui scriitor ; căci într-adevăr o restaurare este cartea cercetătorului francez închinată celui mai mare critic modern. Nu o sarbădă înşiruire de titluri şi date, nu o aliniere moartă de informaţii este această bibliografie, ci o reconstituire de atmosferă intelectuală, o istorie vie a unei personalităţi, refăcută cu ajutorul cărţilor şi articolelor, cu ecourile polemice ale timpului, cu migăloasa colaţionare de pasagii din vasta lui corespondenţă. Asemenea lucrări nu se pot face, desigur, decît dintr-o mare pasiune pentru un scriitor, nu numai dintr-o abilitate şi siguranţă tehnică, a bibliografului obişnuit, care îmbrăţişază cu egală indiferenţă ştiinţifică epoci şi scriitori, într-un acelaşi volum. Şi, pe bună dreptate, astfel de pasiuni nu se pot exercita în voie decît printr-o mare admiraţie şi doar cel mult în cîteva cazuri.

Editorii *Operilor* lui Caragiale, regretatul Paul Zarifopol şi d. Şerban Cioculescu, au însoţit de numeroase referinţe bibliografice, în *prefeţe*, în *Note* şi *variante* şi-n *Addenda*, monumentala ediţie critică ajunsă la al cincilea volum ; aflăm, în bună parte, indicate ceea ce s-ar putea numi epocile de creaţie ale lui Ion Luca. Nu e vorba aci decît de un deziderat şi de o fugară schiţare a acestor epoci ; o bibliografie în felul celei citate ar cere ani de

cercetare ca să devie o reconstituire a personalităţii scriitorului şi să dea viaţă din viaţa lui însăşi operii şi incidentelor din jurul ei ; dar pînă nu vom avea şi o biografie a lui şi pînă nu-i vom cunoaşte toată corespondenţa, atît cît va fi, ca şi corespondenţa contimporanilor unde este vorba de el, întreprinderea ar fi prematură.

Vom încerca totuşi, cu titlu de simplu exerciţiu, cîteva discriminări, colaţionări şi observaţii în jurul acestor epoci de creaţie, chit că lacunele şi aproximaţia ne pasc cu îndîrjire.

Completînd pe Zarifopol, care fixa începuturile lui Ion Luca în *Claponul* din 1877, în care se schiţa tipul micului-burghez din *Momente*, al lui Lache şi Mache, sub numele lui Scotocea şi Motocea, şi al lui Mitică, sub numele lui Leonică Ciupicescu, d. Şerban Cioculescu fixează acest început în *Ghimpele*, cu trei ani mai-nainte. Într-adevăr, diferenţa dintre exerciţiile publiciste ale lui Ion Luca, între *Ghimpele* şi *Claponul*, înseamnă şi o etapă în evoluţia începătorului ; în cele dintîi încercări, fantezia retorică şi expresia şarjată se accentuează cu deosebire ; rareori, ca de pildă-ntr-un pasagiu din *Zig-zag* (*Ghimpele*, 22 decembrie 1874), Caragiale surprinde un tablou al mahalagiului şi-i schiţează tipul, urmărindu-l la cumpărături, în piaţă, pe la Sfîntul Andrei ; alte ori, în *Cronica* de la 11 iulie 1876, mijeşte însuşi dialogul, ca şi motivul tabacherii cu muzicuţă, prevestind „portabacul" ipistatului din *D-ale carnavalului*.

Versuri a scris Caragiale din 1873, tot la *Ghimpele* şi tot după d. Şerban Cioculescu, pînă în ultimii ani ai vieţii ; dar Ion Luca în poezie pastişa, mai des parodia, amuzîndu-se. Acurateţea formală este atît de izbitoare, de unitară, încît socotim că niciodată nu se poate vorbi de un început şi o evoluţie în cariera lui de versificator ; cel mult, putem urmări anume antipatii şi preocupări, constante sau momentane ; faza ultimă de fabulist se leagă de un eveniment care l-a zguduit adînc, de revoltele ţărăneşti din 1907. În lumina biografiei, înconjurînd piesele esenţiale de toate referinţele, bibliografia *Versurilor* ar putea deveni foarte pitorescă, iar ele ar cîştiga în caracterul de versuri de circumstanţă, cum şi sunt întru totul. Corespondenţa cu Zarifopol, din abundentele citate oferite de prezentarea d-lui Cioculescu, pune mult accent pe această virtuozitate ; ba chiar și pe o ascunsă vanitate a lui Ion Luca, luminîndu-i psihologia, fiindcă se voia puțintel poet, pe lîngă tînărul și învățatul lui prieten și admirator. Zarifopol, junimistul cel din urmă, prețuia, desigur, în aceste exerciții, spiritul de frondă și buna dispoziție spre zeflemea a marelui comic. Că Ion Luca și-a iubit în taină versurile o confirmă și cochetăria lui cu anonimatul, cînd își publică fabulele în *Convorbirile critice* ale d-lui M. Dragomirescu. Desigur că numai d-sa a căzut în capcana vanității Marelui Anonim, suprapreţuind pe poet. Coincidență pitorescă și ea, zugrăvind mai ales pe critic, în căutare de „capodopere“, pe care să le anexeze „școalei noi“. Versurile lui Ion Luca, înconjurate de toată atmosfera în care-au apărut, sunt o pildă elocventă de ce-ar putea fi o bibliografie în genul celei a lui Bonnerot, răsfrîngînd lumini înspre anume cute umbrite ale spiritului caragialian.

Între 1877—1878, Ion Luca publică seria lui de studii asupra teatrului românesc, cu aspre judecăți, și desigur întemeiate, despre repertoriul și actorii timpului. Preludiu al creației lui dramatice, începînd din 1879—80 cu *O noapte furtunoasă* și *Conu Leonida* și sfîrșind în 1890 cu *Năpasta.* Dar, la drept vorbind, foiletonistica lui teatrală, cu întreruperi, se întinde pînă în 1900, revenind deseori asupra acuzațiilor atît de categoric formulate, asupra producției noastre dramatice și asupra instituției teatrului. Conjugate, creația lui scenică (între 1879—1890) și critica susținută atît de dîrz caracterizează un prim plan al unei mari epoci de creație, nu numai în viața lui Caragiale, dar și în istoria teatrului național. Conștient de contribuția lui, fixat într-o estetică dramatică de naturalism clasic intransigent, Ion Luca aplică criterii precise, într-un domeniu în care e maestru necontestat.

Fără îndoială că o bibliografie amănunțită, cu polemicele timpului, cercetate pînă la migală și cu toate campaniile care s-au dus în contra „imoralității“ și „inaderenții“ la românitate a teatrului său, cu apărarea lui Maiorescu din *Comediile d-lui Caragiale,* cu reacțiunea Academiei, din 1891, patronată de Hasdeu și Dimitrie Sturdza, față de comediile prezentate spre premiere, cu prelungirea campaniei în contra lui, de Caion, privitor la *Năpasta* și sprijinul ce-i dă Macedonski în *Forța morală* sub pseudonimul Luciliu (identificat în studiul *Detractorii lui Caragiale* de d. Șerban Cioculescu, oct., 1935, *Rev. Fund. reg.)* ar trezi toată atmosfera de înverșunare, dar și de adeziune, care-nfășoară epoca lui de excepțională afirmare dramatică.

Începuturile din *Ghimpele* și *Claponul* sunt totuși foarte apropiate de maturitatea lui : între prima publicație ce înregistrează debutul lui Ion Luca și *O scrisoare pierdută* sunt numai zece ani, iar între ea și *O noapte furtunoasă* și *Conu Leonida* abia cinci. Între timp, Caragiale își începe ucenicia gazetărească la *Timpul* (1878—1879) ; într-o notă finală a vol. V, d. Cioculescu, în baza unei scrisori, socotește că această colaborare s-a prelungit pînă în 1881 ; oricum ar fi, și această dată sincronizează activitatea dramaturgului cu a gazetarului, mai îndelung chiar. Acțiune paralelă deci a ideologiei junimiste a lui Ion Luca, înfățișată sub două aspecte : al satirei și comediei, în ficțiune și în planul militant al ziaristicei. Convergență minunată și în același timp dovada unei mari lucidități în disocierea dintre ficțiune și publicistica de partid. Numai Eminescu și Maiorescu au avut o putere egală disociativă, neamestecînd planul politic și cel cultural. Rar exemplu de conștiință critică, de soliditate spirituală, fenomenul este cu atît mai remarcabil cu cît ne duce spre lărgirea conceptului de unitate a criticismului junimist ; și mai rar pentru o cultură tînără, în care planurile fuseseră atît de amestecate, de la Școala ardeleană la Heliade și la pașoptiști.

Continuînd lupta gazetărească în *Epoca* (1896—1897), cu violență pamfletară în contra liberalilor, atingînd limita maximă a junimismului, Caragiale, în aceeași epocă, își tipărește seria de *Reminiscențe,* cu amintiri pitorești între document și literatură, despre oameni și episoade politice. Am putea zice că aflăm trei straturi, trei planuri distincte, în această perioadă de creație, una dintre cele mai fecunde, mai complexe, mai variate dintre toate perioadele lui ; la care va trebui s-o adăogăm și pe a patra, acea a tranziției de la spiritul dramatic la cel narativ. *Păcat, Om cu noroc* sunt din 1892, *Poveste* din 1894, *Cănuță, om sucit* din 1897, iar între 1889 *(O făclie...)* și 1901 *(La conac)* se statornicește aproape și forma lui de nuvelist, cu *La hanul lui Mînjoală, Două loturi* și *În vreme de război.* Succesiuni repezi, procese de creaţie în plină fermentare, care nu lasă un pustiu iremediabil după epuizarea dramaturgului.

Şi oricît ar fi înrudite *Momentele* (1899—1900), prin tehnica lor dramatică, cu comediile, oricîte excelente scenete ar cuprinde, dovedind că geniul scenic nu i-a secătuit, prin înnoirea de material, cu tabloul lor variat de comedie umană, în forme succinte, a micii burghezii şi cu adîncirea sub atîtea feţe şi atîtea nuanţe a tipului lui Mitică şi a tipului sintetizat în Scotocea şi Motocea şi Leonică Ciupicescu, precizează o nouă perioadă de creaţie. Descinzînd din „cetăţeanul“ mai vechi, din Conu Leonida, făcînd puntea de legătură cu Cetăţeanul turmentat, tipurile din *Momente* întregesc viziunea ciclică şi sociologică a comediei caragialiene. Fecunditatea şi varietatea geniului lui Ion Luca, în lumina datelor bibliografiei, ni se pare astăzi uluitoare. El aproape n-a cunoscut epoci proaste, perioade de decadenţă ; pauzele sau scurtele intervaluri de aparentă oboseală sunt germinatoare de noi forţe, de noi orientări. Şi să nu uităm că cele două serii, 1893 şi 1901—1902, ale *Moftului român*, sub aspectul de monedă măruntă a talentului caragialian, secundează, fie prin crochiuri dramatice, fie prin mofturi, gogoşi şi miticisme, compacta înlănţuire a *Momentelor*. Iar tot între 1899—1900 foiletoanele intitulate *Notiţe critice*, publicate în *Universul*, alternează şi *căptuşesc*, ca să zicem astfel, *Momentele*.

După 1900, pînă la moarte, povestitorul se afirmă strălucit, iar gazetarul reapare şi el, sub forma democratului, a pledoariei pentru ţăran din broşura *1907*, a oratorului takist, a fabulistului, care comentează răscoalele şi starea de lucruri născută din ele. Înţeleptul, sfătosul, înseninatul într-un fel Caragiale, fără să-şi uite menirea lui de artist, paralel şi-o întăreşte cu menirea de cetăţean.

Cum în trei decenii de necurmată activitate, epocile de creaţie ale spiritului lui Ion Luca se schiţează cu densitatea, cu repeziciunea, cu abundenţa şi varietatea ce-am încercat să desprindem în această schiţă bibliografică. Ce ispită surîzătoare pentru o bibliografie analitică, însufleţită, împletindu-se cu viaţa, cu epoca, cu prietenii şi adversarii, an de an şi perioadă cu perioadă !

1933

COMEDIILE LUI CARAGIALE

CRITICA ŞI COMEDIILE

Privitor la comediile lui Caragiale, opinia critică a trecut printr-un joc de balanţă ; unii le-au respins, ca fiind de o totală neaderenţă la românism, din motive extraestetice. Istoria literară şi-a rezervat plăcerea să-i treacă printre „detractori“ ; detractori, fiindcă au suprapus planurile de judecată, acoperind planul artistic prin planul pragmatic ; detractori, fiindcă au divulgat opiniei publice pe scriitor, privit ca un vrăjmaş şi ponegritor al neamului şi familiei ; procesul se aseamănă, în parte, cu procesul, din fericire la noi numai retoric, făcut lui Flaubert şi Baudelaire, care ar fi ultragiat o sacră morală publică. Lotul acestor detractori, fără să fi fost de rea-credinţă, era copleşit de incompetenţă în materie de artă. În fruntea lor au rămas Dimitrie Sturdza şi Hasdeu (deşi alţii mai mărunţi au exprimat acelaşi punct de vedere). Tuturora, în bloc, le-a răspuns în principiu Titu Maiorescu, prin articolul *Comediile d-lui Caragiale* (1886). Educaţi la teatrul de marionete al lui Alecsandri, bunii patrioţi indignaţi, de altfel ca şi Heliade şi ca Alecsandri însuşi, socoteau teatrul o şcoală de educaţie naţională, civică, de bune maniere şi de limbaj distins. Ca mai totdeauna, Maiorescu n-a lăsat să-i scape ocazia şi, luînd ca pretext comediile lui Caragiale, a formulat teoria contemplaţiei estetice, a „emoţiei impersonale“ şi a „ficţiunii absolute“, după estetica lui Schopenhauer ; totodată, a rezolvat teoretic şi problema raportului dintre morală şi artă (după același izvor metafizic) ; și, ca mai totdeauna, Maiorescu s-a mărginit să stabilească unele principii generale, lăsînd operația critică pe seama timpului, adică pe seama progresului artistic, în spiritul public, pe care îl vedea cucerit de ideile lui disociative, între valoarea artistică și alte valori ; pe la 1880, Maiorescu, văzînd că „se face mai bine“, adică spiritul general al criticii lui triumfă, își dă demisia voluntar din critica culturală. Tot ce-a urmat, ca activitate critică literară, pînă la finele manifestărilor lui, chiar și studiul despre Eminescu (cel mai important studiu critic al lui), a fost totuși o aplicație schematică, succintă a cîtorva idei estetice la opera literară. Dar să fim drepți și să nu cădem robi împărțirilor prea categorice și într-un fel artificiale. Maiorescu a fost totdeauna și laolaltă critic cultural, estetician și critic literar. Adică a vădit o structură compusă, din capul locului, pe care n-a dezmințit-o și n-a depășit-o. Studiul lui despre *Poezia română* (1867), sau *Asupra poeziei populare* (1867), sau *Direcția nouă* (1872), toate înainte de 1880, cînd își fixează el însuși pragul unei prime etape critice, nu sunt numai critică culturală și îndrumare estetică, ci toate laolaltă, precum și virulentă polemică ; și dacă, după această dată, se pare că directiva generală cedează locul analizei critice individuale, este mai mult o impresie de grupare istorică a articolelor lui, care alcătuiesc al treilea volum de *Critice*, unde se află cele mai multe studii și recenzii (Eminescu, Goga, Sadoveanu, Popovici-Bănățeanu, Victor Vlad Delamarina etc.) ; că nici după această dată Maiorescu n-a încetat să practice și critica generală stau dovadă studiul despre *Caragiale*, apoi *Poeți și critici*, *Oratori, retori și limbuți*, *Literatura română și străinătatea* (cu falsa teorie a „romanului poporan“), sau răspunsul polemic la discursul de recepție al lui Duiliu Zamfirescu întru apărarea poeziei populare.

Maiorescu exprimă o anumită structură critică, o etapă a criticii noastre estetice, iar împărțirea ca și matematică a operei lui în perioade distincte este o împărțire arbitrară, incompletă și vătămătoare unității lui spirituale. Disociind planurile (estetic, politic, etic) în articolul despre Caragiale, Maiorescu formulează și un ferm contur de valoare al co-

mediilor : „Căci adevărata literatură, cu feluritele ei produceri, se poate asemăna unei păduri naturale, cu feluritele ei plante. Sunt și copaci mari în pădure, este și tufiș, sunt și flori, sunt și simple fire de iarbă. Toate împreună alcătuiesc pădurea, fiecare în felul său trăiește și înveselește ochiul privitorului ; numai să fie plantă adevărată, cu rădăcina în pămînt sănătos, iar nu imitație în tinichea vopsită, cum se pune pe unele case din oraș. Comediile d-lui Caragiale, după părerea noastră, sunt plante adevărate, fie tufiș, fie fire de iarbă, și dacă au viața lor organică, vor avea și puterea de a trăi.“

Conjugată cu orientarea esteticianului, cu planul spiritului contemplativ, intuiția criticului răzbate și-n acest studiu mai mult teoretic. Dezorientarea, în privința perioadelor criticei maioresciene, pornește dintr-o prea categorică despărțire a activității lui, afirmată chiar de el ; dar dacă Maiorescu ar fi fost un estetician pur, acțiunea lui ar fi rămas teoretică, ar fi murit poate între filele *Convorbirilor* și ale *Criticelor*, și n-ar fi fecundat cultura română și critica estetică posterioară lui.

Polemist, filolog, jurist, estetician, critic cultural și critic literar, orator și memorialist Titu Maiorescu a fost de toate alternativ și concomitent, a însumat structural toate aceste fețe ; și-a divizat spiritul în sectoare aparente, numai din nevoia practică de a se manifesta mai apăsat, cînd într-o direcție, cînd în alta. Critica lui are un sens pedagogic, în cronologia articolelor, fiindcă se coboară, după împrejurări și tactica lor, la un domeniu sau altul ; dar criticul Maiorescu, ceea ce esențial rămîne în cultura română, dacă-și dizlocă aparent structura, nu și-o distramă. Critica lui este doar embrionară, schematică, *infuză* aș spune, în mod mai potrivit, în orice zonă se manifestă. Sentimentul că Maiorescu s-a comprimat e mai valabil pentru critic decît pentru filozof ; în filozofie, eclectismul duce la profesorat strălucit, cum l-a dus și pe Maiorescu ; în critică, eclectismul înseamnă rază de lungă bătaie a spiritului critic și varietate a gustului. Creația filozofică este monovalentă, creația critică e plurivalentă. Și plurivalența critică maioresciană e o realitate, oricît ar fi de embrionară ; ea l-a dus la înțelegerea lui Eminescu, Creangă, Caragiale, iar uneori l-a dus la însăşi contrazicerea ideilor lui, categoric afirmate altădată, privitor la sentimentul patriotic în poezie, cînd a elogiat poezia lui Goga, în realizarea ei estetică. Numai în roman Maiorescu n-a putut depăşi romantismul, şi rezistenţa lui faţă de trinitatea Flaubert-Balzac-Zola, ca şi falsa teorie a „romanului poporan“ confirmă limitele unui gust critic, pe care le maschează cu teorii ingenioase, dar neîntemeiate.

S-ar părea că ne-am cam abătut, vorbind mai mult de Maiorescu decît de Caragiale. Şi totuşi, socotim că ocolul nostru merge şi spre inima lui Caragiale, pe care, dacă nu-l impunea gustul criticului, într-o epocă de coaliţie a „detractorilor“, n-am fi ajuns să-l asimilăm în spiritul public nici astăzi. Înmulţindu-se criticii, după Maiorescu, s-au înmulţit şi rezistenţele, dar şi adeziunile faţă de opera lui Caragiale. Descinzînd din maiorescianism, Mihail Dragomirescu a dezvoltat ideile din studiul maestrului ; într-o serie de cronici dramatice (1904) a specificat valoarea de creaţie a comediilor *O noapte furtunoasă* şi *O scrisoare pierdută*, adăugînd noi nuanţe, amplificînd punctul de vedere maiorescian cu fermitate şi entuziasm, cu clarvedere şi măsură chiar ; zicem cu măsură, căci tot Dragomirescu mai tîrziu s-a aventurat într-o falsă ierarhizare, scoţînd dintr-o observaţie interesantă, dreaptă (obiectivitatea satiricului, perfecţia tehnică a intrigii), o congestionată imagine critică, pe planul comediei universale, a operei caragialiene, privită prin teoria „comicului pur“.

De fapt, Dragomirescu s-a aprins nu de o intuiţie critică, ci de o idee didactică scumpă clasificărilor sale, de puritatea genului ; dintr-o observaţie de poetică s-a ajuns la o falsă ierarhizare. Apărat în contra sa însuşi, Dragomirescu trebuie întors la punctul de vedere din 1904, cînd, iată cum ierarhiza creaţia caragialiană :

„Trebuie însă să facem o concesiune acelora care nu împărtăşesc judecata mea prea absolută. Personajele lui Caragiale, cu toată adîncimea, cu tot relieful şi incisivitatea lor, nu prea au volum. Sufletul lor întreg, adevărat, caracteristic este redus la puţine elemente ; n-au bogăţia intelectuală şi sentimentală a unui Falstaff, a unui Tartuffe sau Alceste, nici bogăţia imaginativă sau lirismul cald şi graţios ce descoperim în comediile lui Aristofan. Dar şi aci avem o consolare. Cellini nu e Michel Angelo, dar e Cellini ; Venus de la Melos n-a putut întuneca graţia statuetelor de la Tanagra, nici tablourile lui Rafael, picturile umile —*„les magots“* — ale micilor Olandezi !“ [1]

Jocul de balanţă al opiniei critice, între detractori şi admiratori, nu se reduce la acest moment ; este, cu siguranţă, cel mai acut, ba chiar *momentul originar* al disputei, în jurul valorii şi semnificaţiei operei caragialiene. Ţinem să precizăm că aci nu refacem propriu-zis un istoric al „detractorilor“ şi admiratorilor lui Caragiale. Pe cel dintîi l-a făcut, într-o excelentă trecere în revistă, în care a luat şi atitudinea justă, d. Şerban Cioculescu [2] ; pe cel de-al doilea nu-l înjghebăm ca pe-o simetrie formală ; din ceea ce am numit „jocul de balanţă al opiniei critice“ în jurul comediilor lui Caragiale, vom scoate în evidenţă numai cîteva orientări pur critice, negative şi pozitive, pentru a ne apropia, dînd ce de drept se cuvine fiecărui critic caragialian, de însăşi esenţa studiului nostru. Din aceleaşi motive nu ne ocupăm de toţi detractorii (sunt radiografiaţi în cele două studii ale d-lui Şerban Cioculescu), ci ne vom opri numai la acele afirmaţii, nuanţe şi concluzii critice care au alcătuit jocul de balanţă amintit pînă acum ; din cumpănirea lor vom reţine ce este de reţinut şi vom combate ceea ce ar putea să abată, într-o măsură oarecare, însuşi punctul de plecare, analiza şi concluziile noastre. Dacă timpul dă perspectivă valorilor literare, tot el dă şi perspectiva erorilor critice ale trecutului, ca şi a valorificărilor critice viitoare. Nu e cu totul neinteresant să urmărim şi alte momente ale opiniei critice, exercitată asupra marelui comic. Este foarte util de remarcat că toţi criticii, detractori, sau numai negatori, şi admiratori ai lui Caragiale, se pot de la sine grupa în două categorii : ideologi mai obişnuiţi cu speculaţia şi dialectica socială, sau mai sentimentali, progresişti, sau de formaţie liberală, şi criticii de filiaţie maioresciană, manifestîndu-se pe planul estetic ; şi chiar un antiliberalist ca d. N. Davidescu, cel din urmă detractor, este, fără să vrea, un ochitor cu arme luate din arsenalul liberal, o bună parte din obiecţiile sale folosind vechi şi uzate cartuşe. Pe măsură ce înaintăm în rezistenţele ideologice, critice sau numai sentimentale, ne vine mai greu să întrebuinţăm cuvîntul detractor ; el se potriveşte mai mult momentului originar al disputei şi tristului episod Caion-Macedonski.

---

[1] *Critica dramatică*, p. 169—170.

[2] *Revista Fundaţiilor regale*, oct. şi noiembrie 1935.

D. Şerban Cioculescu a scos, pe bună dreptate, de sub oprobiul expresiei pe Gherea şi pe G. Ibrăileanu ; fiindcă vom vorbi şi de rezistenţa lor, ne îngăduim să dăm o absoluţie generală.

Începînd cu Gherea, pînă să ajungem la d. N. Davidescu, rezistenţele criticii faţă de opera caragialiană sunt mai complexe ; vechi fire, din cea dintîi fază, se mai împletesc şi în obiecţiile ulterioare, mai îngroşate sau mai subţiri, dar se adaugă şi minime sau capitale (cel puţin ar părea) rezerve critice. Dacă Gherea ar fi un detractor al lui Caragiale, n-ar fi cazul să-l socotim şi detractorul lui Eminescu ? Preferăm deci să îndulcim toate asperităţile şi să ne păstrăm, pe cît cu putinţă, în domeniul criticii. Modul patriotic al fazei Sturdza-Hasdeu se modifică radical, chiar dacă rămînem în planul social ; criticii caragialieni, de izvor ideologic, sunt nişte diagnosticieni : pipăie racile sociale, prin opera comică studiată, divulgă inaderenţe sau resentimente ale creatorului faţă de societatea transpusă artistic şi scenic, reducînd la o faţă, sau numai *suprafaţă*, structura comediilor. La drept vorbind, toţi ideologii, critici ai lui Caragiale, pun într-un fel sau altul problema inaderanţei lui. Inaderenţă care se transformă într-o inaderenţă a criticii însăşi, în raport cu structura artistică a comediilor ; inaderenţă care vede numai tendinţa operei de artă, fără să-i vadă şi realizarea. Se discută sau se combate *satira* caragialiană, fără să se adîncească expresia ei estetică. Crezînd c-o salvează de ponosul satiric, M. Dragomirescu a născocit teoria „comicului pur“, adică a crezut c-o scoate din controversa ideologilor ; în realitate, i-a impus o controversă estetică, pe care opera n-o solicită. Dar să revenim la Gherea şi la rezistenţele lui, care sunt mai atenuate decît s-ar părea. Articolul lui[1] e alcătuit din mai multe părţi, chiar dacă diagnoza socială îl preocupă în principiu. La început, Gherea reface critica maioresciană a societăţii postpaşoptiste, în stilul lui vorbit, de vervă prolixă, dar în spirit socialist ; numai că, în opoziţie cu Maiorescu, socoate nişte ficţiuni drept realităţi ; cetăţeanul acoperă pe critic, cu volubilitate de ziarist. Pornind de la ideea că I. L. Caragiale e un *satiric*, reface, în stilul lui, satira contra burgheziei postpaşoptiste. Studiul lui Gherea, înaintea lui Dragomirescu, patru ani după al lui Maiorescu, schiţează şi o analiză critică a comediilor. Este destul de interesant s-o recapitulăm ; trecem peste rezumatul prolix al pieselor. Gherea era încă destul de aproape de ele, ca să le socotească asimilate deplin în spiritul public. Trecem şi peste părţile de analiză fugară, gîfîită parcă, peste entuziasmul lui cam naiv exprimat ; ne oprim asupra cîtorva observaţii esenţiale. Cea dintîi se referă la schematismul personagiilor ; a doua, la complexitatea psihologiei unora, socotind tipul Zoiţichii şi pe al Vetii mai adînci, fiind mai umane ; iar în cazul Vetii surprinde chiar o undă tragică, scoasă destul de precis în evidenţă.[1]

Însăşi tehnica dramatică a comediilor se bucură de unele observaţii (ca despre rolul parantezelor etc.). Încheind cu *D-ale carnavalului,* fără să înţeleagă prea clar nici pitorescul tipurilor, nici valoarea ei tehnică, farsă de rară ingeniozitate, dar preferînd-o obişnuitelor vodeviluri franţuzeşti, Gherea scrie poate cel mai critic dintre studiile lui, mai bun decît acelea despre Eminescu şi Coşbuc, iar după Maiorescu, face primul pas în *analiza critică* a comediilor.

Predica lui, spre sfîrşit, ca şi explicaţia sociologică de la început, sau rezervele lui despre „rîsul cu poftă“ al lui Caragiale, despre neparticiparea lui etică sunt, la urma urmei, juxtapuse. Diagnostician social, Gherea îşi dă totuşi seama de valoarea de creaţie a dramaturgului, iar într-un loc (reminiscenţă maioresciană !) apără personagiile comediilor de verism, de posibile identificări cu viaţa reală. Aş zice că, în bună parte, Gherea gustă aci mai mult ca oriunde, în critica lui, pe un scriitor, că explicaţia sociologică e într-un fel excentrică studiului. Insistăm atîta asupra observaţiilor lui, fiindcă de aci au pornit alţi critici, fie însuşindu-le, în parte sau în total, fie accentuînd pe latura sociologică a comediilor.

---

[1] *Studii critice*, **I, 1890.**

---

[1] N. Iorga, în *Istoria literaturii române contemporane*, 1935, a reluat observaţia lui Gherea, apăsînd asupră-i cu exclusivitate.

Un nou moment (1903) îl rezumă Pompiliu Eliade, critic disert, amabil, aş zice chiar amator, de fluentă expresie franceză şi de zonă mondenă ; glosele lui merită să ne reţie o clipă. După cum Gherea nu mai e un detractor, cum nu va fi nici Ibrăileanu, socotim şi pe Eliade, ca şi pe toţi ceilalţi, un critic cu limitele şi rezistenţele lui ; ele ţin şi de gustul lui clasicizant, ca şi de liberalism. Pompiliu Eliade reia cîteva din observaţiile lui Gherea ; astfel, despre „lipsa de ideal“ a lui Caragiale (văzută ca inaderenţă la românism, la înfăţişările superioare ale societăţii), despre „schematismul“ psihologiilor (care se agravează în lipsa de consistenţă artistică a „nici unui caracter“) ; pe Eliade l-a amuzat, pare-se, vodevilistul, tehnicianul admirabil din comedii (adică ceea ce a tras din Labiche). Cronicar superficial, caută „ceea ce este etern în *moravurile* noastre“ şi nu vede ce este în *caracterele* personajelor ; dar cea mai apăsată rezistenţă a lui este faţă de limbaj, adică de cel mai original aspect al creaţiei caragialiene : „Piesele acestui autor nu trebuie judecate cu prea multă indulgenţă. Ele sunt, sau aproape sunt mici capodopere în felul lor. Dacă le lipseşte ceva, nu noi, contemporanii autorului, ne vom plînge ; ci posteritatea, care va înţelege din ce în ce mai greu spiritul muşcător al celui ce le-a scris, fineţea analizelor psihologice, *limbajul bizar pe care-l vorbesc personajele*. După cum observam altădată, Caragiale a avut nenorocirea de-a nu fi folosit subiecte de-o însemnătate mai durabilă, el a voit să ne zugrăvească *românul mai curînd decît omul, și nu tipul etern al românului, ci românul similicivilizat de la sfîrșitul veacului al XIX-lea, romanul de o anume condiție socială*... Părerea mea e că piesele lui nu vor dăinui îndelung, sau că, în tot cazul, vor avea în curînd nevoie, ca să fie înţelese, de tot atîtea comentarii ca şi clasicii greci şi latini. Erudiţia, această «bête noire» a autorului, îi va sufoca neapărat opera. Piesele nu ne vor mulţumi în ele însele. *Va trebui să ne adresăm jurnalelor și corespondențelor vremii ca să-nțelegem starea de spirit a unui Ipingescu sau a unui Jupîn Dumitrache* — şi, poate, nu vom afla nicăiri lămuriri foarte precise asupra *jargonului pe care-l folosesc...*“ [1]

---

[1] *Causeries littéraires*, III, 1903, p. 54—55 (n. ed.).

Sublinierile ne aparţin. Mai puţin din liberalism şi mai mult din limitele lui de critic clasicizant, insensibil la expresia comediilor, Pompiliu Eliade opune aceste rezistenţe capitale teatrului caragialian ; căci ce înseamnă oare rezerva despre „românul de o anume condiţie socială“ decît snobism ? ce înseamnă oare calificaţia : „românul mai curînd decît omul, şi nu tipul etern (?!) al românului“ decît tirania conceptului clasicist francez ? şi, în sfîrşit, ce înseamnă oare dispreţul pentru „jargonul pe care-l folosesc“ decît o concepţie livrescă, distinsă (tot din izvor clasicizant francez !), despre expresie ? Eliade cerea lui Caragiale limbajul lui Racine, sau, ca să rămînem la comedia molierescă, limbajul din *Mizantropul !*

Poziţia criticii lui E. Lovinescu faţă de Caragiale împleteşte rezervele lui Gherea cu ale lui Pompiliu Eliade. Nici el nu este un detractor în *Istoria civilizației române moderne*, vol. II (1925), unde descrie ideologia caragialiană în cadrele junimismului, şi nici în articolele critice anterioare. Judecăţile criticului despre Caragiale exprimă atîtea rezistenţe, în fond, încît ele nu duc cu nimic mai departe interpretarea unei opere peste T. Maiorescu, M. Dragomirescu, Gherea, Pompiliu Eliade ; mai curînd, rezumă toate opiniile, şi cele pozitive, şi cele negative, îngroşînd pe cele din urmă pînă la pretenţia „revizuirii“ unei valori literare ; revizuirea este însă o revedere de opinii emise de criticii anteriori. În 1907, într-un agreabil dialog impresionist [1], E. Lovinescu, prin procedeul faţetelor mişcate caleidoscopic de Agathon Glykion şi Picrophonios, sugeră toate rezervele lui Gherea şi Pompiliu Eliade, pe care le va exprima categoric în articolul „revizionist“ din 1913. [2] În fond, diferenţele sunt numai de ton, căci cea dintîi cuprinde toate obiecţiile, sub o formă atenuată. Procesul reia o acuzaţie capitală a lui Eliade, limba comediilor : „Pentru a da viaţă acestor «tipuri», el a trebuit să-i facă să vorbească în felul lor, potrivind forma fondului, plăsmuind pe de-a-ntregul o limbă specială, *inestetică și trivială* (sublinierea e a noastră), dar plină de realitate trăită, o limbă necunoscută pînă la dînsul. După cum Eminescu a adus o nouă limbă poetică, o armonie proprie, un număr de imagini şi de expresii ce au intrat în rostirea poetică, tot aşa şi Caragiale a întrebuinţat o limbă a sa, *monstruoasă,* dar plină de sevă, vie, o culegere de locuţii ajunse legendare, de glume curente ; «caragializăm», astfel, fără voie, după cum eminescianizăm în expresia sentimentelor poetice.“

---

[1] *Critice*, II, ed. definitivă, Editura „Ancora“, Bucureşti, p. 16—24 (n. ed.).

[2] *Critice*, VI, ed. definitivă [Editura „Ancora“, 1928, p. 16—35 (n. ed.)].

În aparenţă elogii mari, surprinzătoare ; dar calificativele „inestetică şi trivială“ sau „monstruoasă“ anulează elogiile. E. Lovinescu, la fel cu Eliade, înţelege, prin expresivitatea limbajului, distincţia lui ; obiecţie clasicizantă, ce i s-a adus şi lui Molière, de la La Bruyère la Anatole France, de toate spiritele academice, care dau limbajului un sens limitat, în expresie estetică. Critica lui Lovinescu e un adevărat punct de intersecţie al adeziunilor şi rezistenţelor criticii noastre la comedii ; unele obiecţii, ca lipsa sentimentului naturii, ca imoralitatea personagiilor, ca reducerea lor la o formulă schematică sau lipsa de poezie feminină, prefigurează unele acuzaţii ale rechizitoriului dresat de N. Davidescu după două decenii. Davidescu înfăţişează, de fapt, cel mai acut punct de intersecţie al negaţiilor faţă de creaţia caragialiană. Afară de dialectica sa specioasă, se poate spune că n-a făcut altceva decît operă de statistician, strîngînd toate incriminările, de la Dimitrie Sturdza pînă în zilele noastre ! De aceea, nici nu-l vom socoti ca un nou moment critic.

Ne mai rămîn de caracterizat două momente ale criticii faţă de comedii ; ele sunt ilustrate de G. Ibrăileanu şi Paul Zarifopol. La Ibrăileanu însuşi vom observa două momente, dacă nu contrazicătoare, în tot cazul disociate.

Ibrăileanu înfăţişează ciudatul caz al unui intelectual animat de un dogmatism intransigent, sectar chiar, şi al unui critic afectuos sau analitic, dezbărat de dogmatismul lui iniţial ; la început a fost un Ibrăileanu gherist şi mai ales sterist (un dialectician al sociologiei poporaniste, pierdut în deliciile întortocheate ale pledoariei), mai apoi un Ibrăileanu preocupat de valorile de artă, un analist în plan estetic şi psihologic. Vom face parte dreaptă amîndorura ; vom disocia şi noi planurile criticii lui caragialiene, dînd ce se cuvine fiecăruia. În *Spiritul critic în cultura românească* (1909), Ibrăileanu, sociolog militant, de filiaţie gheristă, desfăşoară un tablou analitic al dialecticei paşoptism-junimism, exclusiv în planul ideologic. Despărţind fenomenul estetic din organicitatea lui expresivă în ideologie şi realizare artistică, lasă deoparte ultima faţă, ocupîndu-se exclusiv de cea dintîi. Şi fără îndoială că analiza sistematică, subtilă, împinsă pînă la epuizare, a junimismului ideologic, a *tendinţelor* caragialiene e magistral înlănţuită în capitolul ce-i consacră ; numai că Ibrăileanu, diagnostician şi propagandist sociolog, ajunge la rezultatul paradoxal de a mai întîrzia asimilarea valorilor creatoare caragialiene. Mai mult decît Gherea, care făcuse un pas mai departe în analiza critică peste Maiorescu, Ibrăileanu nu face decît să ne întoarcă dincolo de Maiorescu ; fără a fi cît de puţin un detractor, este un denunţător al reacţionarismului caragialian. Dar fiindcă el însuşi s-a depăşit, nu vom mai stărui asupra acestui prim moment. În *Prefaţa* la ediţia a II-a (1922) pune acest paragraf : „Trebuie să adaug că, cu privire la politica lui Caragiale, ar fi trebuit de remaniat şi completat capitolul respectiv, pentru că de la război încoace mă conving din ce în ce mai mult că acest om a văzut mai bine decît oricine în realitatea noastră socială din veacul al XIX-lea. Dar acest lucru îl voi arăta altă dată.“ După un deceniu şi ceva, Ibrăileanu îşi revizuieşte atitudinea, propunînd o interpretare, socială şi psihologică, mai aproape de structura comediilor. Comentariile acestea justifică nota adiţională din *Prefaţa* citată ; Ibrăileanu face critica societăţii burgheze, născută după 48, prin comedii. Personagiile au o stare civilă nu numai în ficţiune, dar şi raportate la realitatea noastră socială ; creaţia lor, viaţa lor estetică ilustrează un proces pe care criticul îl reface cu ajutorul satirei caragialiene. S-a schimbat secţionarea operei : după stricta analiză a ideologiei urmează verificarea dramaturgului creator de oameni, care exprimă stări sociale şi psihologice. Critica lui Ibrăileanu nu epuizează însă analiza artistică a comediilor ; o condiţionează de sociologie şi din schematismul *Spiritului critic* păşeşte spre miezul creaţiei.

Ultimul moment al criticii caragialiene îl reprezintă Paul Zarifopol ; planul sociologic e părăsit pentru cel estetic. Prin structură, Zarifopol e un junimist; critica socială şi culturală din *Registrul ideilor gingaşe* ţine de procesul, în prelungire, al junimismului, aplicat la cunoscutul contrast dintre fond şi formă, formulat de Maiorescu şi ilustrat concret de opera lui Caragiale. Prin afinitate spirituală (Zarifopol e un satiric, un observator comic al deformaţiei ideilor apusene în mediul nostru intelectual) are o consonanţă deosebită pentru răsfrîngerea viziunii scriitorului analizat, în inteligenţa lui disociativă şi extrem criticistă. Corespondenţa dintre ei pune în lumină numeroase consonanţe. Departe de a alcătui un studiu de ansamblu asupra lui Caragiale (de altfel moartea neaşteptată l-a împiedicat s-o facă), Zarifopol a fixat cele mai clare judecăţi, a risipit multe sugestii fecunde în prefeţele ce însoţesc cele trei tomuri din ediţia definitivă, întreprinsă cu atîta pasiune. El porneşte de la ideea clasicismului caragialian, în înţeles îndoit, de structură artistică şi de valoare naţională.

Istoricul literar şi filologul, care subzistau în Zarifopol, sunt fericit asociaţi criticului, într-o muncă de ale cărei roade se cade să vorbim aci. Zarifopol n-a intrat prea adînc în studiul comediilor; ediţia lui, care începuse cu proza, a insistat, cu deosebire, asupra acestui lot. Caracterul dramatic al geniului caragialian, înainte de a evolua la naraţiune, trece prin o sumă de caracterizări şi disociaţii foarte preţioase. Dacă Zarifopol a rupt cu prejudecăţile sociologice, a rupt şi cu admiraţia globală, sentimentală faţă de Caragiale. Critica nuvelelor lui (începută de E. Lovinescu în 1913) a pus la punct aproape complet deficienţele de limbă şi de construcţie melodramatică ale scriitorului; acelaşi lucru l-a făcut şi despre *Năpasta*, pe care Lovinescu a analizat-o destul de perspicace; iar sugestiile, observaţiile asupra povestitorului sunt din cele mai fericite şi mai luminoase. Cum aci ne preocupă în mod deosebit comediile, să vedem care e poziţia lui Zarifopol.

O primă confruntare a lui cu opera caragialiană se află în studiul *Publicul şi arta lui Caragiale*. O bună parte din el a fost tras în *Introducerile* primelor două tomuri ale ediţiei critice („Cultura naţională“); nu vom identifica aci pasagiile care au trecut în amplele introduceri; dar trebuie să spunem că Zarifopol şi-a păstrat mai mult ca oriunde, în studiile lui literare autohtone, şerpuirea de gîndire orală, felul lui asociativ şi disociativ de analiză critică. Bogăţia sugestiilor, cu toată lipsa de plan aparent (mai strîns în introduceri, mai sinuos în studiul amintit), nu-şi pierde valoarea prin modul vorbit al expresiei. Dar să extragem acum numai ce se referă la structura geniului dramatic al lui Caragiale; vom vedea şi mai clar cum chiar în planul estetic Zarifopol se deosebeşte de criticii anteriori; împletind observaţiile din *Publicul...* şi din *Introduceri* în jurul aceluiaşi nucleu, să reconstituim contribuţia lui. Se deosebeşte, în primul rînd de Maiorescu, ale cărui rezerve (minime, e drept) mărturiseau un ciudat verism în judecarea comediilor, atingînd numai, într-o posibilă controversă, ideea că „unele situaţii şi expresii nu sunt exagerate din punct de vedere al chiar realităţii ce vor să reproducă“. Obiecţia este cu atît mai curioasă fiindcă vine din partea unui partizan al esteticii idealiste, în numele căreia apăra pe Caragiale de toate învinuirile de care-l copleşeau adversarii. Zarifopol merge la însăşi structura geniului caragialian, pe care o defineşte drept o viziune caricaturală a omului; viziune explicată cu texte, cu lux de amănunte, în comedii, dar mai ales în proza lui tragică şi în *Momente*, cu excepţia bucăţilor pur narative, cucerire a ultimei lui etape creatoare. Dovada acestei structuri caricaturale e copios făcută pentru proză, şi nici un critic nu va mai putea scoate de sub această judecată *Năpasta, Păcat, O făclie de Paşti* şi nenumărate alte piese pe care le analizează minuţios în *Introducerea* de la primul volum al *Operelor*. Într-o formulare categorică, Zarifopol spune: „Sensibilitatea «enormă» şi viziunea «monstruoasă» au imprimat artei sale caracterul excesiv: în comic, stil caricatural; în tragic, forme de groază şi de tortură extreme“. Analiza structurii ocupă mai tot studiul criticului şi străbate ca o coloană vertebrală toate celelalte observaţii despre tipizare, despre limbaj, despre tehnică şi sensul social al satirei caragialiene. Zarifopol nu mai acordă o viziune bivalentă a omului (comic şi tragic) în arta lui Caragiale, ci una monovalentă, exercitată pe materialuri diferite. Cred că este contribuţia critică cea mai însemnată pe care o aduce în analiza acestui scriitor, schimbînd planul, tonul chiar al criticii caragialiene; iar succesiunea istorică a geniului lui Ion Luca, de la efemeridele lui de începător, pînă la arta lui de povestitor, cu indicaţia penibilelor eforturi ce a trebuit să facă, trecînd de la dramatic la narativ, e un bun al criticii cîştigat pentru totdeauna. Fără îndoială că Zarifopol s-ar fi ocupat şi de comedii, cu specială atenţie, de-ar fi trăit, ca să-şi ducă la bun sfîrşit ediţia completă, adîncind intuiţia lui asupra geniului caricatural caragialian.

OMUL COMIC CARAGIALIAN

1. A integra comediile lui Caragiale, cum a făcut Zarifopol, structurii lor caricaturale nu înseamnă oare să le integrezi naturii lor ? Originalitatea studiilor lui stă în aplicaţia pe care-o face asupra întregii opere caragialiene, de fundamentală viziune dramatică, în comic şi în tragic. Fără să infirmăm contribuţia celui mai lucid critic caragialian, putem spune totuşi că despre comedii n-a epuizat analiza ; de altfel, nici n-a avut timp s-o facă. Ne rămîne aşadar de lămurit însăşi structura comediilor. Clasicismul lor, scos în lumină tot de Zarifopol, va fi şi punctul nostru de plecare ; dar înlăuntrul lui va trebui să distingem unele însuşiri esenţiale. Toţi criticii — estetici sau sociologici, negativi sau pozitivi, vechi sau noi — sunt de acord să recunoască virtuozitatea tehnică a dramaturgului. Unii din ei, ca Pompiliu Eliade şi E. Lovinescu, au fost mai sensibili la spiritul de vodevilist al lui Caragiale ; mai ales Eliade. Într-adevăr, ceea ce formează „piesa“ este de o perfecţiune geometrică ; fie că e vorba de *D-ale carnavalului*, de o ingeniozitate rară, fie că e vorba de *O scrisoare pierdută* sau de celelalte comedii, Caragiale rămîne un maestru necontestat al tehnicii teatrale. Mihail Dragomirescu l-a ierarhizat deasupra lui Molière prin această virtute ; şi nu vom protesta, fiindcă intriga lui Molière are încă atîtea stîngăcii, ca şi deznodămintele multora din piesele lui. Caragiale a învăţat tehnica dramatică la Sardou şi mai ales la Labiche. Adică a profitat de toate progresele de construcţie dramatică, de la Molière pînă în zilele lui ; ceea ce înseamnă şi un progres al timpului. Dar nu acest aspect tehnic ne interesează aici ; Caragiale a creat indivizi şi chiar o viziune a omului comic (vom vedea în ce limite) pe schemele consacrate ale tipologiei clasice.

Se poate spune, fără a-l jigni, că n-a descoperit nimic în tipologia comediei, dar că, în cadrele ei consfinţite, a creat o sumă de indivizi de o expresivitate excepţională. Şi chiar tipul politic (în mod firesc absent la Molière, dată fiind structura societăţii din vremea lui) n-a fost descoperit, ca să spunem astfel, de Caragiale. În tipologie a mers pe urmele comediei franceze, ca şi în tehnică, ca şi în îmbinarea celor trei moduri de efecte scenice : comedia de moravuri, de caracter şi de intrigă. Fuzionîndu-le, în diferite grade (*O scrisoare pierdută* le îmbină magistral), Caragiale a creat, dintr-o dată, şi comedia românească, în toate elementele ei. Ca şi Molière, porneşte de la observaţia omului şi moravurilor din vremea lui ; aşadar, să căutăm, mai întîi, care e aria de observaţie socială a comediilor, varietatea mediilor, natura moravurilor şi, în sfîrşit, în ce viziune a omului se întregesc. Un lucru e de netăgăduit : de la Aristofan şi Plaut pînă astăzi, toţi comicii care-au realizat comedia psihologică au plecat de la timpul lor, de la împrejurările locale, înălţîndu-se la creaţia de tipuri, de interes permanent omenesc. Critica noastră, cu mici excepţii, a insistat asupra acestui localism, cu rezerve, cu temeri despre viabilitatea comediilor, cu reminiscenţe de poetică teatrală clasicizantă ; uneori, a văzut numai atmosfera moravurilor în care tipurile se mişcă, numai localismul lor tranzitoriu, ca şi limba pitorească, dar tot locală, prin care personagiile se exprimă şi trăiesc. Adică s-a îndoit de însuşirea primordială a marelui comic (comună oricărui comic, de altfel), de intuiţia lui, născută din circumstanţe specifice şi ridicată la tipizare.

2. Înainte de a diferenţia indivizii comediilor, în raport cu tipologia lor, se cuvine să răspundem la o întrebare mai generală şi, socotim, esenţială. Există, dincolo de indivizi şi de tipuri (acestea consacrate de psihologia clasică) *un om comic* caragialian ? Răspunsul nostru este, hotărît, afirmativ.

Vorbind despre *Caragiale şi Balzac*, d. M. D. Ralea observa cu bună dreptate : „Ceea ce surprinde iarăşi la aceşti eroi e superficialitatea lor. Pasiunile sau poftele nu le sunt adînci. Ei n-ar comite nelegiuri ori crime ca să le satisfacă. Fac gălăgie mare, se laudă, se grozăvesc cu ura lor de carnaval, dar în fond sunt «bon enfant», plini de jovialitate şi bonomie.“[1] Remarca ni se pare cu atît mai importantă cu cît, venind din partea unui sociolog, se deosebeşte de toţi criticii sociologi sau de aplicaţie sociologică numai în cazul lui Caragiale şi care au vorbit de „răutatea“, de „rîsul cu poftă“, de lumea de „antropoizi“ a comediilor. Nu strecura chiar Maiorescu, în rezervele lui critice, afirmaţia că în comedii este „o lipsă aproape desăvîrşită a părţilor mai bune ale naturii omeneşti“, pe care au exploatat-o, au îngroşat-o atîţia critici posteriori ? Numai Zarifopol n-a căzut în această eroare ; fără concesiuni, a integrat viziunea artistică a lui Ion Luca într-o unitară structură caricaturală. Nu vom merge la comparaţii universale de data asta ; nu vom face veşnicul paralelism între Caragiale şi Molière. Comparaţiile, în critică, de cele mai multe ori, sunt nişte abile abateri ; alteori, mărturisesc lenea de gîndire sau gîndirea înţepenită în modele clasice şi aşa-zise eterne.

În comedii, Ion Luca are o viziune monovalentă a omului, surprins în fundamentalul şi exclusivul lui egoism ; lumea eroilor caragialeşti este o lume de egoişti, mai mari sau mai mici ; nu e vorba aici numai de comedii, ci şi de *Momente*, asupra cărora toţi suntem de acord că prelungesc, în scenete concentrate, structura dramatică a scriitorului. Schiţele lui comice furnică de egoişti, de femei adulterine, de întreţinuţi, de soţi încornoraţi, fericiţi (tot nişte egoişti comozi şi ei), de copii răi, de mici-burghezi conformişti. Aşadar, cînd vorbim de *omul comic* caragialian, trebuie să-l cuprindem în toată amploarea şi varietatea lui. Monovalenţa psihologică a omului este ferm stăpînitoare în opera lui Ion Luca. Socotesc că nu va mai putea nimeni să infirme analizele definitive ale lui Zarifopol, care subvalorifică — aşa cum trebuie — viziunea tragică din *Năpasta* şi din nuvele. La drept vorbind, nici nu există un om tragic în Caragiale ; există numai cazuri patologice, văzute, cu schematism dramatic, în raporturi melodramatice. *O făclie de Paşti, Păcat, Năpasta,* cu figura cea mai izbutită a lui Ion, *În vreme de război* sunt melodrame, în stil mixt unele, dramatic şi narativ, deviaţii ale unui geniu comic de o rară organicitate în creaţie, dar de o voinţă tehnică extremă, crezînd că poate ajunge la intuiţia tragică pe cale deliberativă.

Că Ion Luca e conştient de asta (sau mai bine zis că se trădează subconştient) stă dovadă finalul comentat din *Două loturi,* unde parodistul ia la vale pe scriitorii ce-ar fi dat o întorsătură melodramatică eroilor, minaţi de propriile lor gafe. Dincolo de povestirea fantastică, de tîlc simbolic, moralist, şi de povestea orientală, arhaizantă, cu duh antonpannesc, n-a răzbătut la substratul tragic al omului. Excelenta *Kir Ianulea* e turnată în tiparele personagiilor caragialiene : Acriviţa e din aceeaşi pastă cu femeile lui din comedii, Ianulea, cu soţii terorizaţi, păcăliţi, din *Momente* şi din teatru. Iar atmosfera de mahala în care-şi încadrează acţiunea, culoarea locală a mediului şi a limbajului întăresc impresia noastră. Caragiale s-a realizat, ca prozator, tot în structura lui monovalentă. Fantasticul e un decor de *conte philosophique* sau de basm oriental, dacă voiţi, nu însă şi o formă acută a subconştientului, ca în poveştile poeşti. În *Kir Ianulea* tîlcul este evident, fără putinţă de răstălmăcire. Dar să luăm şi alte povestiri, de o nedreaptă reputaţie, ca fiind expresia unor spaime subconştiente, ce-ar fi răvăşit spiritul scriitorului. Mult lăudata *La hanul lui Mînjoală,* pentru o absconsă magie, socotită ca evoluînd în pură fantasticitate, e numai o poveste foarte lucidă, foarte organizată, pe o superstiţie folclorică. Atmosfera „magică“ este exterioară ; vîntul care stinge lampa, cotoiul care scapă printre picioarele povestitorului, iedul ce-i iese în drum sunt tot atîtea elemente *literare*, nicidecum efectele unui subconştient turburat. Şi apoi Mînjoloaia, cu farmecul ei femeiesc, cu senzualitatea ce emană parcă şi din obiectele înconjurătoare, e un extract tipic al femeilor amoroase din comedii şi *Momente.* Numai că, aci, unde nu mai avem a face cu o viziune satirică, „mediul social“ este înlocuit cu „mediul natural“ şi cu atmosfera de superstiţie morală.

Mînjoloaia n-are nici o taină, afară de faptul că e o „femeie cu lipici“, de care tînărul logodnic se lasă ispitit, fără drame de conştiinţă, ca mai apoi să ajungă la însurătoare, scăpînd din ghearele „matracucii“. Povestire de atmosferă senzuală şi poetică, *La hanul lui Mînjoală* n-are însă desăvîrşirea artistică din *Kir Ianulea,* din *Ion,* din *Calul dracului* şi din *Abu-Hasan.* Scrisă în trei maniere, care nu fuzionează, povestea nu e, de fapt, decît o întorsătură, cu izbînzi parțiale, spre arta narativă. Într-adevăr, primul moment e construit pe atmosferă externă și internă și pe dialog, al doilea (rătăcirea prin vifor a povestitorului) este un trucaj stilistic, întretăiat, gîfîit, într-o analiză psihologică de efecte formale, ca un paralelism între turburarea lui și neliniștea naturii, iar al treilea moment e un final în felul obișnuit al nuvelelor lui Maupassant, pe o confesie literarizată. Despre „tîlcurile“ atît de clare, învăluite în ficțiune, din *La conac, Calul dracului, Ion, Abu-Hasan* e inutil a mai stărui ; ele sunt povestiri care, ca și *Kir Ianulea,* afirmă triumful instinctului narativ al unui mare dramaturg, ce s-a străduit, trecînd prin melodramatic, să-și înnoiască însăși personalitatea literară. Prin „moralitatea“ lor, aceste povestiri sunt tipic subiective, afirmînd o structură a scriitorului, nu atît a personagiilor, ca în creațiile „obiective“ din comedii și *Momente.* Socotim, așadar, că viziunea bivalentă a omului (comic și tragic) este mai mult un exces de zel al celor ce-ar voi să-l apere pe Caragiale de feluriții lui „detractori“.

---

[1] *Valori,* „Fundaţia pentru literatură şi artă“, 1935, p. 52 (n. ed.).

Admirația noastră față de geniul caragialian nu ne poate duce în ispita de a-i acorda însușiri majore acolo unde nu sunt sau sunt numai parțiale. Este concludentă pentru noi experiența *Năpastei ;* în formă dramatică (deci nu dintr-o inadecvare a geniului său dramatic, ce anevoios și-a descoperit și geniul narativ), Ion Luca și-a alterat toate marile lui însușiri din comedii : observația, individualizarea psihologiilor și, cu deosebire, limbajul ; cu excepția lui Ion, construit ca un portret pitoresc al nebunului, după tratatul de patologie, cu simptome clasice și al cărui limbaj e stilizat într-o expresivitate rustică savuroasă (dar și cu efecte literare !), celelalte personagii vorbesc prin stilul lui Caragiale. În *Năpasta,* tot ce se cheamă în sens rău teatralism și literaturism năpădește atît de stăruitor în teatrul lui Ion Luca — genialul regisor al tipurilor din comedii.

3. Rămînînd deci pe planul unei viziuni monovalente a omului, să încercăm a schița *omul comic* din comedii și *Momente.* Caragiale e un moralist, în sensul clasic francez, care în loc să graveze portrete, ca un La Bruyère, sau să scrie maxime, ca un La Rochefoucauld, de care se apropie mai mult prin intuiția ce o are asupra omului, fiind dotat cu un esențial geniu dramatic, a scris comedii ; prin sensul lor ciclic social, prin puterea de a individualiza oameni, ca și prin excepționala lui virtuozitate tehnică, Ion Luca a făcut operă de moralist (în sensul precizat mai sus). Nenorocul lui a fost să cadă pe mîna moralizatorilor, sociologi sau moraliști pur și simplu, care în loc să înțeleagă au strîmbat din nas, au polemizat cu el și cu ficțiunile lui și l-au privit ca pe un măscărici, fie și genial. Chiar unui moralist ca Zarifopol i-a scăpat această latură a geniului caragialian ; studiile lui despre Ion Luca stăruiesc în a sublinia caracterul, impresia de *amuzament* a comediilor. Iată, din *Publicul și arta lui Caragiale :* „Caricatura în opera lui Caragiale este îndeobște eminent amuzantă. Caragiale a fost un demon al veseliei.“ Zarifopol, admirabilul analist al *moralistului* La Rochefoucauld *(Pentru arta literară)* e un anticlasicist atît de înverșunat, încît scrie cu greu stăpînită iritare în contra „moralistului“ Caragiale, din poveștile lui cu tîlc ; o prejudecată de strict „gust intim“, ca să folosim formula lui de autodefinire, l-a împiedicat să aprecieze pe moralistul din comedii ; moralist fără iluzii față de natura umană, reducînd esența omului, de ambe sexe, la egoism, la conformism și la satisfacții directe, palpabile. Eroii comediilor și *Momentelor,* dincolo de egoismul lor individual (vanități, plăceri, avere, onoruri, putere), susținut prin viclenie, prin incorectitudine, umilință, exprimă o solidară, obsedantă și inalterabilă *conștiință tranzacțională.* Caragiale a văzut atît de clar și de adînc în psihologia etnică, aplicată la viața socială (instituții, familie, politică, stat), încît a iritat, firește, susceptibilități convenționale, pe care orice societate le are. Dar judecata criticii n-are a se preocupa de susceptibilitățile convenționale atît timp cît stă pe planul ficțiunii, și nu trebuie să-și împăienjenească mintea cu tot soiul de considerații lăturalnice. Structura etnică a unui popor nu se reduce la o față, și nici un scriitor n-a cuprins, în geniul lui, toate fețele acestei structuri. Naiva pretenție a criticilor, ce vor parcă să găsească un geniu complet în orice mare scriitor național, este atît de copilăroasă, că nu

merită a fi nici blamată. Şi apoi, convenienţele sociale, morala colectivă nu e păstrată în comedii şi *Momente* cu o naturaleţe care constituie o adevărată etică, în înţelesul ei de adaptare la viaţă, la împrejurări, la realităţi ?...

Caragiale n-are nici un personagiu cinic, în înţelesul absolut al cuvîntului (nici Caţavencu nu e cinic desăvîrşit, nici Dandanache !) ; toţi sunt imorali, adică naturali, dar nici unul nu profesează un dispreţ filozofic pentru semenii lui sau pentru bunurile după care aleargă. Toţi îşi iau metehnele în serios, luptă pentru ele, transformă egoismul în ideal suprem şi manifestă un admirabil instinct de conservare. Dar care e moralitatea vieţii sociale, care este morala absolută a moralei convenţionale, în grup ? Aş vrea să ne explice un moralist aceste subtilităţi, pe care eroii naturali ai lui Caragiale nu şi le-au pus. Caragiale a contemplat existenţa socială sub o privire particulară de moralist ; este cel mai mare elogiu pe care-l putem aduce unui creator, justificînd prin forţa ei expresivă această viziune monovalentă. Conştiinţa lui de artist, ca şi a lui Eminescu şi Creangă, n-a fost turburată de nici un compromis politic, etic, estetic sau patriotard ; ea a exprimat organic o intuiţie. Şi cine voieşte, cum şi trebuie, să vadă feţele prismatice ale unei structuri, faţă de existenţă, poate completa viziunea de moralist lucid, fără iluzii, a lui Ion Luca prin viziunea transcendentă eminesciană, prin filozofia viziunii *Amintirilor* lui Creangă ; junimismul, dincolo de cadrele lui istorice şi de unitatea spiritului critic, în cuprinsul acestor cadre, este un fenomen mai complex ; numai adîncirea individualităţilor lui creatoare, în perspectiva timpului şi a criticii, dezbărate de prejudecăţi şi dogmatism, va restaura nu un curent, ci o serie de figuri de prim plan în specificitatea lor. De altfel, tot ce are critica mai bun de făcut e să caute structuri individuale, nu structuri colective, tipologice, în cuprinsul curentelor.

Omul comic al lui Ion Luca e omul văzut de un moralist neîndurat ; nu-l interesează raporturile lui cu natura, cu Dumnezeu, cu toate sentimentele înalte, poetice, sublime, ci omul social prin excelenţă, iar etica lui e în funcţie de egoismele înconjurătoare ; nu mai puţin etern, prin esenţa

lui, omul caragialian este lipsit de metafizică, de poezie, de eroism. Unicitatea lui Ion Luca, în înseşi cadrele junimismului, este titlul lui de nobleţe spirituală ; dacă ar fi fost să fie după criticii cu rezistenţe de tot felul, dacă ar fi fost să corespundă „idealurilor“ ce căutau în Caragiale, de mult l-ar fi înghiţit istoria literară ; rezistînd printr-o puternică structură individuală, a sporit astfel varietatea fenomenului creator ce se cheamă junimism.

Nu intenţionez să arăt lumea comediilor ca o expresie a moralităţii ; dar nici o colecţie de monştri nu este, şi nici una de vicioşi monumentali. Exceptînd comicul lor, nu se iubesc oare Veta şi Chiriac, Ziţa şi Rică, Zoe şi Tipătescu ; nu e delicat cu „damele“ Jupîn Dumitrache, aşa cum e şi Trahanache cu Tipătescu şi Zoe ; nu stimează, în sensul convenţiei sociale, Zoe pe „nenea“ Trahanache, pe care nu l-ar vrea compromis în ochii societăţii, cum nu se vrea nici pe ea ; nu apără Ipingescu „onoarea de familist“ a lui Dumitrache ; nu e Cetăţeanul cinstit ; nu ţine la „famelia lui mare“ Pristanda, cum ţine şi la stăpînii lui, pe care-i serveşte, în felul fiecăruia, cu egal devotament, cum l-ar servi şi pe Caţavencu, de-ar fi prefect ; nu sunt Farfuride şi Brînzovenescu partizani docili, pînă la sfîrşit, acceptînd întorsătura lucrurilor ; nu se pocăieşte chiar îndrăzneţul Caţavencu, îngenuncheat în faţa Zoiţicăi, elogiind pe Trahanache şi Tipătescu ; şi nu e oare chiar Dandanache un inofensiv bătrîn ramolit, după ce-şi utilizează scrisoarea, fie şi cu repetiţie ; nu sunt nişte cumsecade mici-burghezi Conu Leonida şi consoarta lui, Efimiţa, tot atît de cinstiţi ca şi Cetăţeanul ; nu se însoară berbantul Venturiano, apărîndu-şi clasa, rudele, democraţia de reacţiune ? Şi cu toată imoralitatea boemei de mahala din *D-ale carnavalului,* nu se împacă toţi, la sfîrşit, într-o iluzie colectivă (exceptînd pe Girimea şi pe Iordache), în credinţa că au fost victimele unor neînţelegeri, unor confuzii ale hazardului ? Lume de conformişti, trăind cu spaima moralei convenţionale, apărîndu-şi egoismul pînă la limitele posibile ale *conştiinţei tranzacţionale,* ea însăşi formă a egoismului în care sumara noţiune de bine şi rău, de licit şi ilicit, de moral şi imoral se împacă, se linişteşte, ca să-şi reia existenţa identic. Sentimentul de rotaţie a vieţii, aşa cum se reface, prin finalurile comediilor, sugerînd reluarea aceloraşi situaţii (turburate o clipă prin neprevăzut) este inalterabil. Vodevilismul lor, de cea mai autentică şcoală franceză, nu e o simplă virtuozitate. Ion Luca, moralist mai presus de toate, s-a folosit de mijloacele dramatice, de la cele mai simple la cele mai complexe, de la cele mai exterioare la cele mai adînci, să desprindă o imagine a omului social, să fixeze o tipologie sufletească dincolo de tipologia schemelor clasice şi s-o individualizeze în personagii.

La fel a procedat şi în *Momente*, unde observatorul social îşi lărgeşte cîmpul vizual prin felurite profesiuni şi diverşi indivizi. Acelaşi conformism, acelaşi egoism respiră şi schiţele lui, iar din suma indivizilor surprinşi în situaţii variate conturează o nouă tipologie sufletească, în care miticismul pare o prismă cu infinite faţete, rotindu-se în jurul unei axe fixe, a unui principiu de gravitaţie morală.

Un om caragialian există deci ; comediile şi „momentele" sintetizează, trecînd prin mai multe straturi sociale, prin clasicile tipologii ale teatrului, prin varietatea indivizilor, o concepţie unitară a omului ; ea merge spre esenţa lui morală, care este egoismul ; dar acest egoism se încadrează, la rîndul lui, într-o morală socială conformistă, într-o adevărată conştiinţă colectivă tranzacţională. Privit din această perspectivă, omul caragialian cristalizează o tipologie originală, înglobînd în sine toate tipologiile consacrate ale comediei clasice. Părerea lui Zarifopol, care vede în viziunea lui Ion Luca un om caricatural, ni se pare insuficientă ; după cum rezistenţele tuturor criticilor care au redus valoarea comediilor la document social sunt fundamental eronate. Într-o intuiţie monovalentă, de o rară nuanţare, cît priveşte tipurile şi indivizii, Caragiale a văzut concret multiplicat, o unitate umană ; dintr-o tulpină robustă a urmărit, cu luciditate, ramificaţiile ei numeroase, într-o desăvîrşită arborescenţă. Din sămînţa egoismului uman a sădit şi răsădit speciile unui gen, ca un horticultor experimentat. Grădina lui de oameni este atît de pitorească şi variată, atît de meşteşugită şi vie, atît de organizată şi plină de surprize, încît se cuvine să facem un nou popas, printre personagii, ca printre individualităţi categoric distincte.

TIP ŞI INDIVID

1. După ce am încercat să configurăm omul comic, să precizăm speciile care-l ilustrează ; cu alte cuvinte, să stabilim raportul dintre diversele tipologii ale comediei clasice şi individualizarea personagiilor în cuprinsul lor. Bineînţeles că, înfăţişînd un tablou sinoptic al tipurilor psihologice, precis individualizate, va trebui să ţinem seama şi de categoria lor socială ; va trebui apoi să mai ţinem seama că unele din ele sunt *tipuri mixte ;* în jurul unei trăsături dominante se cristalizează nuanţe subtile, care dau complexitate individului. Secretul creaţiei caragialiene, în caracterizarea socială şi psihologică a personagiilor, stă într-o lucidă şi minuţioasă împletire de nuanţe ; aş zice, într-o complexitate de nuanţe. Chiar cele mai simple, mai unitare şi mai schematice sunt alcătuite cu o grijă a detaliului semnificativ, cu o pasiune de artist gravor, încît este cu neputinţă să confundăm indivizii aparţinînd aceleiaşi tipologii. Caragiale suplineşte volumul caracterelor comediei molliereşti (fie chiar şi a celor mai tipizate, ca *Avarul*) printr-o subtilă artă de miniaturist ; realismul lui termină în viziune clasicistă a omului şi furnică de amănunte psihologice, sociale şi de limbaj, în caracterizarea indivizilor ; căci, într-adevăr, Ion Luca nu schematizează, cum s-a zis, ci caracterizează esenţial, simplifică expresiv, pitoresc, ca un neîntrecut artist în mozaic. Cu atît mai mult ne miră îndoiala strecurată de însuşi Maiorescu, preţuitor excelent al comediilor, şi care se întreba, fără să-şi analizeze impresia, „dacă în diferitele piese nu este un fel de monotonie a figurilor înfăţişate sau cel puţin a modului înfăţişării lor". Dubitaţia e neîntemeiată, în ambii ei termeni. La Caragiale, niciodată tipul nu acoperă individul, nu-l schematizează sau abstractizează, şi nici „modul înfăţişării", adică situaţiile şi limbajul, nu se confundă, ca să dea impresia de presupusă monotonie.

După Maiorescu, Pompiliu Eliade (în fond pornind de la o remarcă neconcludentă a lui Gherea) apasă pe impresia de monotonie, de repetiţie, afirmînd că : „Dumitrache, Chiriac, Spiridon nu sunt, în fond, decît unul şi acelaşi personaj la diferite vîrste" [1] ; dar lui Eliade i-a lipsit tocmai intuiția viziunii ciclice a sociologiei comediilor ca să-și dea seama că aici sunt trei individualități sociale distincte. Cît privește tipologia lor, este clar pentru oricine că Dumitrache se mișcă în categoria încornoratului, că aprigul Chiriac e viabil în aceea a primului-amorez și că Spiridon este, în economia piesei, un confident și, dacă voiți, un fugitiv *raisonneur*. Această presupusă „monotonie" sau identitate de personaje e fundamental greșită, căci și Dumitrache și Chiriac sunt tipuri mixte, aparținînd nu numai unei specifice tipologii, dar și unei ierarhii sociale și politice, în cuprinsul democrației, clar nuanțate ; iar limbajul lor, înlăuntrul limbajului de mahala, își are individualitatea lui lexicală, sintactică și structural psihologică.

Mihail Dragomirescu, în cronicile sale amintite, spune cu deosebită clarvedere, deși se mărginește numai să afirme varietatea individualizării personagiilor, că : „rare — foarte rare — sunt operele dramatice în care personajele ar avea o individualitate tot așa de precisă și de incisivă ca creațiunile lui Caragiale ; că rare, foarte rare, sunt operele în care s-ar vădi atît de clar și cu atîta *conciziune și finețe în desen* (sublinierile noastre), ca în comediile acestui artist, caracterul fiecărui personaj împreună cu viața adînc omenească pe care se altoiește acest caracter cu *tot particularismul său*. Și mai rare sunt operele dramatice în care am găsi toate personajele desenate cu aceeași măiestrie, fără ca totuși să se întunece unele printre altele, precum observăm că stau lucrurile în comediile noastre. Atît de viu trăiesc oamenii dramaturgului și atît de complet, că, pentru descrierea celui mai neînsemnat dintre ei, ai putea să faci o monografie. Fiecare rezumă în vise viața omenească cristalizată într-o *formă particulară și într-un anume timp și loc.*" [2]

Lăsînd la o parte exagerarea criticului cu „atît de complet" și cu „viața omenească", reminiscențe clasicizante, desigur, nu putem decît aplauda limpedea sa caracterizare în ce privește individualizarea personagiilor caragialiene. Marele comic uzează de o complexitate de nuanțe (mai numeroase sau mai restrînse) ca să individualizeze personajul în cadrul tipizării lui. Individualizare ce îmbină cele trei straturi ale structurii comediilor : sociologic, psihologic și de limbaj. Prin această structură complexă, se poate spune că Ion Luca *a creat mai mulți indivizi decît tipuri*. Vom încerca să stabilim relația între tipurile și indivizii comediilor. Individualizarea tipurilor nu poate fi văzută decît în fuziunea celor trei straturi amintite : social, psihologic și de limbaj. Reducînd comediile numai la substratul lor sociologic, riscăm să cădem în eroarea tuturor care au socotit că teatrul caragialian, ca orice teatru de moravuri, va îmbătrîni ; reducîndu-l la schemele psihologiei, îl scoatem dintr-o circulație vie de atmosferă socială ; teșim individualitatea personagiilor, confundîndu-le sau făcînd din ele portrete abstracte, generale, în gustul clasicizant, în felul labruyèresc ; neaderînd la specificitatea de limbaj a fiecărui personaj, le anulăm specificitatea socială și psihologică. Calificația dată de Zarifopol de „realism clasic" structurii dramatice caragialiene ni se pare cea mai justă, cea mai norocoasă. Numai în perspectiva acestui „realism clasic" vom putea înțelege structura comediilor și natura geniului lui Ion Luca, deosebită de a lui Molière, a cărui atmosferă socială e atît de schematică. Molière vede omul comic, nu mediul omului comic, îi analizează profund și complex mecanismul sufletesc, fără atenție la pitoresc. Pitorescul lui Ion Luca (văzut și de Zarifopol) explică poate dificila asimilare în universalitate a comediilor ; și nu e vorba numai de pitorescul social, dar și de pitorescul limbajului ; pentru noi, pitorescul este o valoare atît de autentic autohtonă, este mărturia însăși a profundei viabilități a comediilor. Acest pitoresc de atmosferă socială și de limbaj autohtonizează în așa grad opera lui Ion Luca, încît presupusa lui inaderență mi se pare una din cele mai greșite opinii critice din cîte s-au născocit pe seama lui. Comediile sunt împlîntate adînc, organic, în rădăcinile noastre etnice, în o anume specificitate socială și de limbaj, pe care n-o va seca niciodată vremea ; seva lor de aici se înalță, ca să injecteze viață tipurilor, individualizîndu-le. Lipsindu-i aceste duble canale, Caragiale ar fi fost numai un portretist, de felul lui La Bruyère, nu un creator de oameni ; sau ar fi rămas un abil păpușar de fantoșe, fără stare civilă și darul vorbirii. Și nu știu dacă însuși Zarifopol, cel mai lucid critic al lui Ion Luca, n-a înclinat uneori să-l vadă puţintel cam aşa ; drept e că numai în treacăt, în *Publicul şi arta lui Caragiale*, într-un pasaj pe care nu-l regăsesc în *Introducerile* la *Opere*. Spunea Zarifopol, cu nuanţe totuşi, cum se vede din rîndurile citate : „Din materialul acesta, pregătit cum era de necesităţile istorice, s-au impus cu deosebire geniului caricaturist acelle care naturall erau mai gros accentuate. Potrivit predilecţiilor sale pentru vechi metode dramatice ori narative, Caragiale a dat adeseori figurilor lui mecanism de marionete, dar excepţionala lui capacitate de observare le-a făcut să fie păpuşi de caracter, dotate, printr-o strictă îngrijire artistică, cu o minunată putere de exactă evocare“.

---

[1] *Causeries littéraires*, III, 1903, p. 55—56 (n. ed.).

[2] *Critica dramatică*, p. 153—154 (n. ed.).

Dar tot Zarifopol, într-un lung pasaj următor, justifică, pare-se, acest „mecanism de marionete“, dînd o explicaţie structurală societăţii care i-a oferit modelele comice : „Lumea aceasta, de care se îngrozesc atîta judecătorii moraliceşti ai lui Caragiale, îmi pare mie că se deosebeşte printr-o vastă lipsă de perversitate. Vorbesc de modelele reale, nu de preparatele artistului. În societatea nouă românească, ticăloşiile de orice fel poartă aproape constant semnul inocenţei ; aceşti oameni fac rău fără să păcătuiască. Perversitatea, viciul adevărat şi tragic nu sunt cu putinţă decît acolo unde, printr-o îndelungată şi profundă constrîngere morală şi religioasă, s-au putut forma acele duplicităţi şi conflicte din care se naşte conştiinţa complicată a binelui şi răului moral. O lume care să fie mai ignorantă în această ştiinţă decît lumea în mijlocul căreia a creat artistul Caragiale ar fi, cred, greu de găsit în tot cuprinsul societăţilor istorice. Aceşti români orăşeni îmi par deopotrivă de candizi, în bine ori în rău. De aceea, teatrul nordic, poate cel mai specific extract artistic din torturile intime, întreţinute prin veacuri de confesionalul catolic şi apoi de morala protestantă, se prezintă obişnuit cu o esenţială şi uneori grotescă falsitate pe scena românească, în jocul candizilor noştri actori ; pentru dînşii, cuprinsele sufleteşti pe care se bazează acel teatru nu pot să fie decît o cimilitură indiferentă. Aşa pot înţelege de ce figurile lui Caragiale sunt atît de radical amuzante şi că acest artist atît de sigur s-a ferit să «adîncească» psihologia persoanelor după formule luate de aiurea.“

Pasajul mi se pare fundamental ; cu regret, nu l-am regăsit în *Introduceri ;* poate că Zarifopol l-ar fi utilizat la timpul cuvenit, dacă ar fi trăit să editeze, comentîndu-l, şi teatrul. Cu atît mai mult nu trebuie să fie uitat ; cu plăcere, ideea aceasta, sub forma „impresiei de patriarhalitate“ a eroilor caragialeşti, am găsit-o în volumul de crochiuri eseistice, *Valori,* al d-lui M. D. Ralea ; observaţie binevenită, din două părţi, de la un critic atît de subtil ca Zarifopol şi de la un psiholog atît de disociativ.

2. Dar să alcătuim un tablou sinoptic deplin al tipurilor psihologice, ca să le putem determina individualizarea, în cuprinsul tipologiei, simple sau mixte. Vom păstra, pentru această clasificare, în enumerarea indivizilor fixaţi într-un tip sau altul, ordinea ascendentă a ciclului social ; vom porni deci de la *D-ale carnavalului,* din zona mahalalei boeme, vom trece la mahalaua burgheză din *O noapte furtunoasă,* de aici la mica burghezie funcţionărească din *Conu Leonida,* cu vizibile aderenţe în mahala, culminînd cu *O scrisoare pierdută,* unde mahalaua, mica şi marea burghezie se întîlnesc într-o viziune socială, tipologică şi individualizantă de mare amploare ; grupînd indivizii din comedii în cîteva categorii tipologice, vom justifica afirmaţia că Ion Luca a creat mai mulţi indivizi decît tipuri, ca şi observaţia asupra complexităţii nuanţelor, provenind fie din intuiţia socială a personajului, fie din intuiţia limbajului specific fiecăruia. După stabilirea tabloului sinoptic, vom diferenţia indivizii, raportaţi la tipologie, cu deosebire în nuanţa lor socială.

Iată, aşadar, mai întîi, însumarea indivizilor în tipologia respectivă : unii dintre ei, cum am spus, se însumează într-o tipologie mixtă ; punîndu-i la mai multe categorii, afirmaţia despre complexitatea nuanţelor psihologice a personagiilor se verifică şi ea :

Tipul încornoratului : Pampon, Crăcănel, Jupîn Dumitrache, Trahanache.

Tipul primului-amorez şi al donjuanului : Nae Girimea, Chiriac, Rică Venturiano, Tipătescu.

Tipul cochetei şi al adulterinei : Didina Mazu, Miţa Baston, Veta, Ziţa, Zoe.

Tipul politic și al demagogului: Rică Venturiano, Tipătescu, Cațavencu, Farfuride, Brînzovenescu, Trahanache, Dandanache.

Același tip, în devenire: Ionescu, Popescu (din *O scrisoare*) ; Chiriac, Ipingescu, Jupîn Dumitrache, Spiridon (din *O noapte*) : vezi scenariile postume publicate de d. Șerban Cioculescu (*Revista Fundațiilor regale,* iunie, 1939) :

Tipul cetățeanului: Catindatul, Ipingescu, Jupîn Dumitrache, Conu Leonida, Cetățeanul turmentat.

Tipul funcționarului: Ipistatul, Ipingescu, Pristanda.

Tipul confidentului: Iordache, Spiridon, Chiriac, Ipingescu, Coana Efimița, Pristanda, Tipătescu, Brînzovenescu.

Tipul raisonner-*ului:* Spiridon, Pristanda.

Tipul servitorului: Un chelner, Spiridon, Safta, Un fecior.

Cele nouă categorii tipologice, cu numeroase tipuri mixte, însumează indivizi complecși, nuanțați, nu reduși numai la o singură axă, cu funcții psihologice și tehnice variate, alternînd în patru comedii, în care viziunea socială, psihologică și de limbaj a fiecăruia exprimă individualități de neconfundat ; iar toți la un loc, tipuri și personagii, alcătuiesc un gen uman, rotindu-se, cu speciile lui diverse, pe axa unui adînc egoism și a unui inalterabil conformism, etic și social. De remarcat, desigur, că în comediile lui Ion Luca nu există nici o ingenuă ; oricît de jos ar fi, pe treapta socială și morală, sau oricît de sus, femeile își apără o feminitate instinctivă, un egoism al speciei esențial, fie că ține de simpla plăcere a simțurilor, fie că acordă și nota mai gravă a pasiunii sau a adulterului ca și legalizat, într-o atmosferă de poezie trivială, ca Veta, sau într-una de sentimentalism, ca Zoițica.

3. Cum spuneam, individualizarea psihologică a tipurilor naște din categoria socială și a limbajului ; vom face o serie de caracterizări, în raport cu prima categorie, pentru o mai bună păzire a nuanțelor și pentru a surprinde viabilitatea personagiilor în substrucția lor cea mai realistă ; să nu uităm niciodată că Ion Luca pornește de la o extraordinară intuiție socială, de la observația vie, ca să stilizeze clasic tipuri și indivizi. Aceeași intuiție, aplicată la limbaj, pe care-l stilizează în economia dramatică a comediilor, vădește realism pitoresc și o varietate nebănuită a expresiei.

Trecînd în revistă indivizii care ilustrează tipul încornoratului, îi putem reduce la un comun numitor, numai în ce privește credulitatea. Și Pampon, și Crăcănel, și Jupîn Dumitrache, și Trahanache își poartă coarnele cu liniște, după ce s-au „convins“ că bănuielile lor sunt neîntemeiate. Toți își recapătă încrederea din partea amanților cu care-i înșală femeile. Nae Girimea își stabilește nevinovăția față de Pampon și Crăcănel, afirmînd că biletul găsit i-a servit să înfășoare niște borcane cu pomadă și că apartenența lui e cu totul străină de Didina Mazu și Mița Baston. Jupîn Dumitrache, speriat, ca și Chiriac de presupusa trădare a Vetii cu Rică, după ce se liniștește, împreună cu tejghetarul, gelos și el, capătă o „dovadă“ suplimentară în „legătura“ celui care-i păzea „onoarea de familist“. Pampon și Crăcănel, simple „mangafale“, se mulțumesc cu o explicație ingenioasă în mediul lor de mahalagii ; mahalagiul burghez Dumitrache, ros de gelozie, spionîndu-și femeia, are și „proba“ fidelității ; iar burghezul Trahanache, în fața evidenții, refuză să creadă orice umbră de bănuială ; el nu e nici gelos, ca mahalagiii, ba mai mult, își apără și „prietenul“, pe Tipătescu, producîndu-i și lui dovada suplimentară a „machiavelicului“ lui Cațavencu prin polița cu girul falsificat. Nu sunt aici toate nuanțele sociale și psihologice prin care indivizii se diferențiază în cuprinsul tipologiei lor de încornorați ? Las la o parte faptul că cei care aparțin tipurilor mixte se diferențiază prin nuanțe suplimentare.

Indivizii grupați în categoria primului-amorez, cu excepția lui Rică Venturiano, care, pornind în berbantlîc, se însoară cu Zița, au un punct comun în lipsa lor de sinceritate față de cei înșelați. Dar craiul de mahala Nae Girimea se amuză numai și vrea să scape de încurcături și eventuale răzbunări, fără alte calcule ; arivistul Chiriac e gelos, nevoind să împartă iubirea stăpînei cu nimeni altul, și este interesat, avînd aerul că el e păzitorul cinstei conjugale a lui Dumitrache ; gelozia lui reală față de Veta e o gelozie simulată față de „demnitatea“ de soț a patronului. Tipătescu, trăind în societate, în burghezie, nu vrea s-o facă pe Zoe de rîs și nici pe Trahanache. Acceptînd voința femeii, concedînd să susţie candidatura lui Caţavencu, îşi calcă ambiţia politică (suprema lui raţiune de a fi) ; un moment are chiar ideea romanţioasă să fugă împreună cu Zoiţica, dar e adus repede la realitate de femeia mai lucidă, mai practică în chestiile amoroase decît el. Zoiţica însăşi a avut nevoie de atîtea lacrimi, atîta dialectică sentimentală şi de patetice apeluri la morala convenţională ca să-l convingă. Stăpîn pe situaţia lui politică şi socială, fără dependenţa lui Chiriac, Tipătescu e, pînă la urmă, cavaler. Cît priveşte „intelectualul“ Rică, în devenire socială, e bucuros că o aventură se termină cu o precisă stare civilă, tocmai ceea ce-i lipsea lui, luptător aprig pentru democraţie ; şi cum democraţia începe cu el, sucombă împrejurărilor, fără murmur, supunîndu-se voinţii tenace a Ziţei de a-şi găsi un bărbat subţire, ca şi burghezului Dumitrache, identificat şi cu onoarea cumnatei, tînără divorţată şi, deci, expusă ispitelor.

În galeria cochetelor şi adulterinelor, egoismul feminin precumpăneşte ; dar acest egoism se nuanţează şi de alte considerente, în raport cu starea socială a fiecărui personaj. Didina Mazu şi Miţa Baston, deşi în mare concurenţă pentru craidonul Girimea, prima luptînd cu armele tinereţii, a doua cu gelozia violentă a maturităţii în declin, n-au de apărat decît, ca să zicem astfel, drepturile lor naturale. Împăcate şi ele, pînă la sfîrşit, cu un compromis în care şi Girimea se complace, îşi vor duce mai departe aventura. Prestigiul lor social nu e în joc, în lumea în care trăiesc, şi prejudecăţile sociale nu le preocupă. Dincolo de mahalaua boemă, aventurieră şi libertină, o treaptă mai sus, în mahalaua burgheză, situaţia se schimbă. Veta e pasională şi îşi răscumpără deficienţa unei căsătorii convenţionale, în care respectul bărbatului este şi de ochii lumii, dar vine şi din dependenţa femeii silită să trăiască prin constrîngerile sociale. Iubirea Vetei este o nevoie adîncă, şi tot ce-o poate jigni sunt bănuielile neîntemeiate (presupusa aventură cu „amploiatul“) şi starea ei de femeie mai vîrstnică faţă de un amant care-o chinuieşte şi pe care-l bănuie o clipă plictisit, recurgînd la pretexte imaginare să-i distrugă fericirea. Veta îşi apără feminitatea ei dornică de patima tînără a lui Chiriac ; avere, prestigiu în mahala îi vin de la Jupîn

Dumitrache. Dezamăgită, sufere serios în feminitatea ei, ca la sfîrşit, cînd lucrurile se lămuresc, să-şi ducă mai departe pasiunea. Faţă de libertinele Didina şi Miţa, faţă de pasionala Veta, Ziţa e numai o cochetă, dar o cochetă cu măsură, cu prudenţă şi cu precise calcule. Dezamăgită şi ea de „mitocanul“ de care-a divorţat-o Dumitrache, aleargă după un bărbat, pe care împrejurările burleşti i-l aruncă în braţe. Cu Zoe Trahanache, păşim în marea burghezie dintr-un oraş de provincie. Zoe are mai multe libertăţi decît toate femeile burgheze, fie din mahala, fie din clasa ei : pe Trahanache îl teme şi-l stimează în felul ei ; îl teme, ca să nu-i strice fericirea, îl stimează, fiindcă i-a dat un prestigiu, la care ţine mai mult decît la iubire. Sentimentalismul ei, teatral, e totuşi violent, patetic uneori, în încriminările pe care i le face lui Tipătescu ; dar nu e de loc romanţioasă, şi la propunerea lui Fănică de a fugi, îi răspunde cu brutalitate, socotindu-l nebun. Prestigiul ei social, voinţa ei de soţie a unui şef de organizaţie, e mai presus de pasiune. Plăcerea ei se acordă cu morala convenţională şi fericirea ei se dublează de nevoia de a respecta formele ipocrite ale societăţii burgheze, iar compromisul ei e la antipodul compromisului Didinei Mazu şi al Miţei Baston. Instinctul social e mai aprig parcă decît instinctul sexual. Şi poate că nu e personaj mai radios, mai fericit, la sfîrşitul *Scrisorii pierdute*, ca Zoiţica, generoasă şi cu infamul Caţavencu, pe care-l iartă şi-l îndrumă pe calea compromisului politic, făcîndu-l să prezideze banchetul dat în cinstea lui Dandanache, pecetluind, cu un consimţămînt vizibil, izbînda adversarilor.

Atît de multiplicat în indivizi, tipul politic este şi el foarte variat. Vom păstra ordinea generaţiilor, în caracterizarea fiecăruia, fiindcă aici filiaţia socială şi vîrsta sunt însăşi axa pe care se mişcă aceste personagii. Cap de linie al democraţiei, în prelungirea familiei de la 48, Dandanache are un singur resort neuzat : viclenia ; şantajul lui e un drept viager ; democraţia e o ficţiune, fiindcă localnicii, pînă la sfîrşit, se supun unui imperativ central, de interes strict privat, al unui personaj politic, ţinut la mînă cu o scrisoare compromiţătoare. Încolo, Dandanache e uituc, ramolit, îngăimat în vorbă. Trahanache, şef de organizaţie politică, cu autoritate iluzorie, e cînd la discreţia voinţii lui

Tipătescu şi mai ales a Zoii, cînd a centrului. Viu în el e numai „machiavelicul", abilitatea măruntă de a descoperi falşul lui Caţavencu şi de a-l lucra. Farfuride e o umbră de voinţă politică ; aşteptîndu-şi rîndul la deputăţie, e înlăturat cînd interesele lui Tipătescu şi ale Zoii o cer şi amînat, fără termen, cînd interesele centrului impun ; pentru el lupta „democratică" e o biată chestie personală cu arivistul Caţavencu. Brînzovenescu, umbra unei umbre, confident al laşităţii lui Farfuride, exprimă multiplicitatea tipului politic de duzină. Caţavencu începe să manifeste procesul de congestionare al democraţiei ; nemaiavînd loc în partidul lui Trahanache, e, în fond, un dezident, care în jurul unei gazete, al unei cooperative şi prin şantaj cumulează atîtea apetituri ale gloatelor ce se ridică. Insuccesul lui (aventura unui partid, clădit pe ambiţii nesatisfăcute) aduce risipirea partizanilor şi integrarea în grupul celor mai tari.

După douăzeci de ani, în scenariile postume ale lui Ion Luca, ajunge ministru. De fapt, dintre toţi are ambiţia cea mai aprigă, lipsa de scrupul cea mai vădită, facilitatea retorică a unui adevărat „limbut", cum spune Maiorescu. Tipătescu, mîna forte în aparenţă, îşi exercită abuzul de putere în cerc restrîns : în faţa Zoii cedează prima oară, ca să cedeze definitiv în faţa centrului. Situaţia lui dăinuieşte pe un dublu compromis. Cu Rică Venturiano, politician în devenire, din capitală, trecem la un tip politic de altă extracţie ; funcţionar şi student, gazetar şi berbant, repede însurat, Rică va repeta, într-un fel, experienţa lui Caţavencu ; în scenariile postume, la 50 de ani, e director proprietar al *Alarmei.* [1]

Tipul politic e înfăţişat în cele mai numeroase variante individuale ; în scenariile postume, care duc filiaţia socială a democraţiei mai departe, întîlnim o nouă serie de ajunşi ; mahalaua burgheză împinge şi pe „cetăţenii" Chiriac Sotirescu, însurat cu fata Vetii, Chiriachiţa (de data asta i se dă şi numele de familie, e mai individualizat !) la deputăţie, pe Dumitrache Titircă la senatorie, pe Spiridon Ionescu (aceeaşi observaţie ca pentru Chiriac) la deputăţie şi pe Nae Ipingescu la prefectură — toţi guvernamentali, deci toţi luptători ai democraţiei, triumfători. Numai Venturiano e opoziţionist, reluînd, pe alt plan, drumul lui Caţavencu. Iar din *O scrisoare pierdută*, Ionescu şi Popescu, învăţătorii, ajung „inspectori pentru cursul de istoria românilor în învăţămîntul primar şi secundar, public şi privat".

Într-adevăr, latent, „cetăţenii" din *O noapte* şi *O scrisoare* erau destinaţi politicei. Dacă Ion Luca ar fi scris şi ultima comedie proiectată, cetăţeni ar fi rămas numai Catindatul, Conu Leonida şi Cetăţeanul turmentat. Unul, în căutare de slujbă, practicant perpetuu, aspirant la funcţionarism, deşi provenit din clasa negustorească (admirabilă viziune socială şi psihologică !), încurcat fără voie în petreceri în care e veşnic păcălit ; altul, pensionar, fost revoluţionar ploieştean, punînd Europa la cale, fiindcă prin politica naţională a izbutit să devie funcţionar ; ultimul, mic funcţionar şi el, pensionar, de extracţie mahalagească, apărînd în această scenă doar în timpul alegerilor, cînd e chemat să-şi „exprime voinţa". Dar tipul funcţionarului e clar individualizat în trinitatea comisarilor. Ipistatul (fără nume propriu, deci înfăţişînd tipul multiplicat), comisar la mahala, anonim, cu mici profituri (loteria cu tabacherea pe care-o cîştigă invariabil), amestecat în afacerile amoroase ale cetăţenilor, participînd la masa de împăcare a tuturor. Pristanda, agent de legătură şi executor al ordinelor patronilor politici, familist, afacerist mai serios, confident politic şi cunoscînd toate combinaţiile stăpînilor (inclusiv pe cele amoroase ale Zoii cu Tipătescu) mahalagiu şi el, e un profitor al tuturor devotamentelor şi exceselor de zel, pe care le pune în slujba mai-marilor. La Ipingescu se poate vorbi de un tratament pe picior de egalitate cu stîlpul democraţiei în mahalaua burgheză. Citeşte şi comentează gazeta lui Rică, luminîndu-se reciproc cu Jupîn Dumitrache, şi e confidentul lui în chestiile intime (Pristanda le înţelege şi el prea bine, dar nu discută, de la egal la egal, ci le comentează în monoloage !) ; ia parte la expediţia burlescă, întru apărarea „onoarei de familist“ a prietenului, se bucură de nunta Ziţei cu Rică, în familie, activează în „Guardia civică“ (e „amic politic“ al căpitanului Dumitrache !) şi e sortit să ajungă prefect al judeţului.

---

[1] Ce intuiţie socială şi psihologică în titlurile gazetelor : Dandanache conduce *Războiul*, Caţavencu *Răcnetul Carpaţilor*, Rică a fost colaborator la *Vocea patriotului naţionale*, acum, avocat, publicist, deputat în opoziţie, conduce *Alarma !*. Presa e ea însăşi un fel de personaj, prezentat într-o sugestivă indicaţie, în raport cu generaţiile. Şi, într-adevăr, importanţa ei creşte cu fiecare generaţie de politicieni. Din *Războiul* nu cunoaştem texte, dar din *Răcnetul Carpaţilor* şi din *Vocea patriotului naţionale* luăm cunoştinţă de calitatea ideilor şi prozei, prin care „democraţii" îşi apără interesele.

Chiar în tipul confidentului, nuanţa individuală e destul de marcată. Iordache face şi desface tot, ocrotindu-şi patronul din proprie iniţiativă. Spiridon facilitează doar aventura Ziţei cu Rică şi are mici profituri. Chiriac îi depăşeşte, căci apără onoarea stăpînului şi muştruluieşte pe cetăţeni să-şi facă datoria în gardă. Ipingescu trece pe picior de egalitate în confidenţele ce-i face Dumitrache. Coana Efimiţa, confidentă integrală, admirativă integral, cu bunsimţ feminin, e singura femeie cu instictul senzual intrat în extincţie.

Iată şi o femeie cinstită în comedii ; moraliştii cu orice preţ de data asta pot fi împăcaţi !

Pristanda, confident şi el, înfăţişează confidenţa tacită.

Mai mult decît Chiriac, Tipătescu cunoaşte toate secretele, intime şi politice, ale lui Trahanache şi se bucură de cea mai deplină confienţă. În sfîrşit, Brînzovenescu, element ponderator al lui Farfuride, pe care-l îndeamnă la cuminţenie, se bucură de o confienţă strict politică ; mai drept, dibuie cu amicul lui să descurce iţele încurcate de Caţavencu, Zoe, Tipătescu şi Trahanache. Caragiale n-a abuzat de tipul *raisonneur*-ului. Spiridon, în monoloage, ne dezvăluie caracterul lui Titircă, intriga Ziţei cu Rică, şi-şi destăinuie soarta lui amară de „băiat de procopseală“, iar Pristanda, tot în monoloage şi în aprobări mecanice, sugerează judecata scriitorului despre lumea politică în care se învîrteşte.

Despre tipul servitorilor, atît de puţin individualizaţi (cu excepţia lui Spiridon), putem face o remarcă generală, esenţială totuşi. Şi mahalaua, şi burghezia ţin pe servitori departe de combinaţiile lor ; parveniţii au dispreţul parvenitului pentru cei umili. De altfel, servilismul celor interesaţi, în preajma potentaţilor, îi scuteşte de servitori propriu-zis ; au la ordin, pentru tot felul de servicii personale, un personal în subordine, încă fără conştiinţa demnităţii. Nu e

Pristanda un fel de om bun la toate, în mediul burgheziei provinciale ? Intuiţia socială a lui Ion Luca este, necontenit, uimitoare.

Tehniceşte, *Momentele* ţin de genul dramatic. Alcătuind un lanţ de „scenete“, aşa-zisele schiţe comice ale lui Ion Luca împing observaţia socială pe o arie mai întinsă. Se cunosc categoriile sociale, mediile din care-şi ia eroii : familia, şcoala, cafeneaua, berăria, birocraţia, mondenitatea, presa, justiţia, tagma preoţească etc. Prin ele defilează, într-o succesiune de „momente“ concentrate, vii, mica şi marea burghezie bucureşteană, în numeroase situaţii şi populată cu atîtea personagii. Caragiale procedează aici de la particular la general, de la individ la speţă. Tipologia comediilor e în prelungire, în multe direcţii : încornoraţi, femei adulterine, cochete, întreţinuţi, cetăţeni, mai mult sau mai puţin indignaţi, mai mult sau mai puţin turmentaţi, intelectuali, funcţionari, comisari, în plus copii răi-crescuţi, soacre, mămiţici, ofiţeri, berbanţi, provinciali la Bucureşti, provinciali la ei acasă — un furnicar de oameni, circulînd într-o atmosferă socială şi morală, exprimînd un limbaj de o puternică specificitate. Omul caragialian, văzut în comedii, se multiplică într-o infinitate de feţe prismatice, configurînd aceeaşi intuiţie, a egoismului şi conformismului etic. Raportul dintre tipologie şi indivizi e aici şi mai evident, în sensul individualizării, prin arta concentrării, prin limbaj, prin nuanţele psihologice de relief clar, imposibil de confundat. Miniaturistul care în comedii a lucrat pe spaţii sociale şi psihologice întinse, pe frescă, de structură ciclică, în *Momente* se răsfaţă în tablouri care, înlănţuite şi coordonate în categorii, alcătuiesc o nouă frescă, aş zice din crochiuri. Excepţional desenator şi pictor, Ion Luca, prin juxtapunere de crochiuri, ajunge să contureze un tip general, nou faţă de comedii, tipul autohtonului Mitică, surprins sub atîtea nume, Lache, Mache etc. Văzut într-o rotaţie de situaţii, succedate în planuri repezi, tipologia lui capătă volum ; prin amploare, adîncime şi nuanţe multiplicate, Mitică atinge însăşi starea lui de spirit, care e miticismul. Formula lui Ion Luca, cu atîta insistenţă repetată de Zarifopol („simt enorm şi văd monstruos“), atenuată de sensul pur caricatural pe care i-l dă criticul, îşi află aci o aplicaţie strălucită. Dar nu atît o aplicație tehnică, așa cum Zarifopol voiește, cît una estetică. Într-adevăr, Ion Luca simte miticismul în inumerabilele lui cute și-l vede în multiplicitatea lui individuală, cu o rară luciditate și putere de viață.

Tipul circulă în variante de o claritate, de un contur și o expresie mereu trează. Geniul miniaturist al scriitorului, atît de minuțios organizat în comedii, în *Momente* huzurește, fiindcă tehnicește se ia pe urmele lui pas cu pas, îl surprinde, îl divulgă, într-o mai mare libertate decît în tehnica actelor din teatru. Acolo, tablourile se desfășoară într-o economie și un ritm unitar, între legi aspre de loc și timp, aici se manifestă numai într-o stringentă unitate de acțiune. *Momentele* sunt construite pe tehnica izolată a scenei, pe dinamica ei rapidă, interioară, comediile trebuie să construiască tipul pe acte, pe scene, pe intrigă, într-o complexitate integrală, într-o organicitate mult mai dificilă. Mai liber în *Momente,* Caragiale va adînci mai multe, mai complexe nuanțe ale unui tip ; și aș spune că Mitică și miticismul este personajul lui cel mai complex (în raport cu cele din comedii), fiindcă tehnica îi permite mișcări multe, situații mai bogate, poziții comice variate. Fără îndoială că dramaturgul din comedii e mai meșter, avînd să domine atîtea constrîngeri, avînd să clarifice într-un spațiu și timp limitat atîtea personagii, în cuprinsul unor tipologii, cum am văzut, destul de variate. În comedii nuanțele se stabilesc și prin contaminarea tipurilor, prin ceea ce am numit tipuri mixte ; în *Momente,* tipologia lui Mitică e unitară, situațiile permițîndu-i să exploateze, în succesiune plană, cît mai multe nuanțe. Și chiar schița de compoziție (adică piesa concentrată) e mai liberă în *Momente,* fiindcă și atunci schițele se succed, nu sunt silite să intre într-o tehnică a piesei ca atare. De aceea s-a vorbit atîta de schematismul comediilor și nu s-au învinuit *Momentele* de același lucru. Nuanțele au fost mai ușor surprinse aci, mai greu, sau de loc uneori, dincolo.

LIMBAJUL

Criticii lui Caragiale au atins în treacăt și problema limbajului comic ; și, curios, chiar criticii negativi s-au izbit de expresivitatea scriitorului, dar au socotit-o tot atît

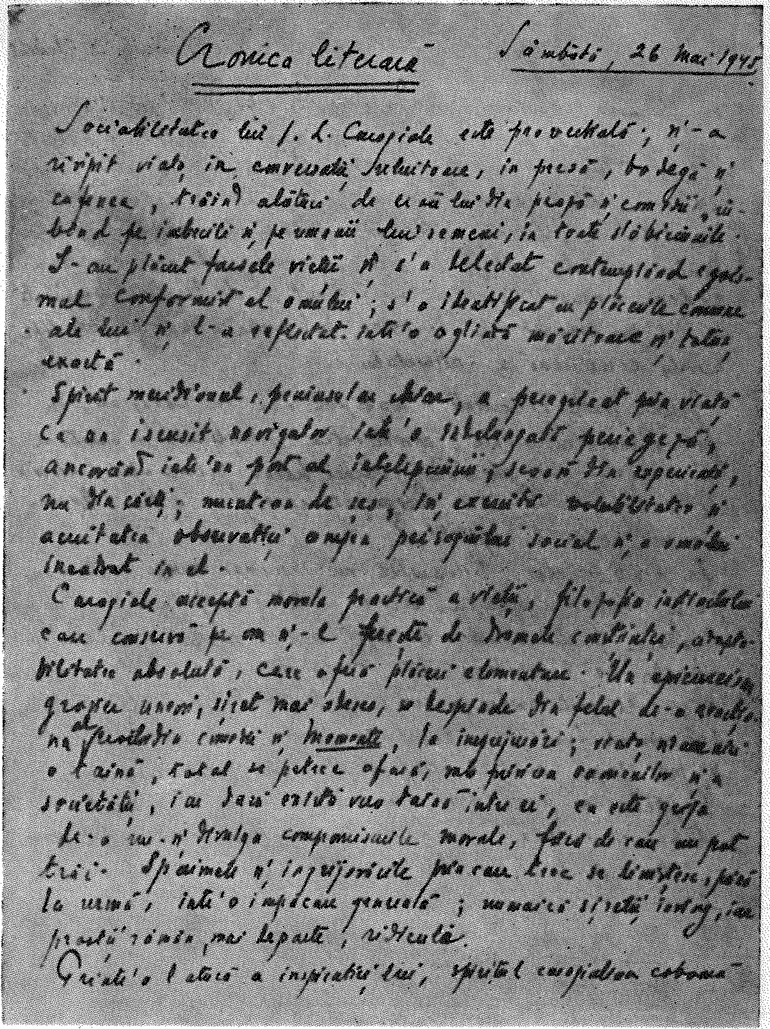
de caducă, de tranzitorie ca și moravurile înfățișate de personagii. Limbajul traduce însăși esența socială și psihologică a tipurilor, adică viața lor. Titu Maiorescu, după ce constată că „lucrarea d-lui Caragiale este originală“ între altele și prin aceea că tipurile au „expresiile lor“, în rezervele pe care le strecoară asupra comediilor se întreabă „dacă de exemplu unele situații și expresii nu sunt exagerate din punct de vedere al chiar realității ce vor să reproducă“. Dar rezerva lui e minimă și, oricum, poate trece pe planul amănuntelor discutabile. Gherea simte, în general, valoarea artistică a limbajului comic ; ne îngăduim să extragem un pasaj din studiul lui, unde, destul de fugar, întîlnim cîteva sugestii în jurul valorii ce ne preocupă aci : „Dacă tipurile din comediile lui Caragiale sunt vii, și vii sunt tipurile din comediile lui, atunci ceea ce trebuie să cerem e ca frazele ce spun să fie caracteristice, să fie logice, să nu fie în contrazicere cu caracterul celui care le pronunță, ci dimpotrivă să arate tocmai caracterul lui. În acest sens a avut dreptate marele scriitor rus Dostoievski cînd a zis că o creațiune adevărat artistică e mai adevărată decît viața reală. În adevăr, pe cînd în realitate oamenii vorbesc și fac multe lucruri care nu sunt de loc caracteristice, ori care sunt indiferente caracterului lor, în artă, însă, fiecare acțiune, fiecare frază trebuie să fie și este caracteristică pentru eroul producțiunii artistice. Și în acest sens figurat putem zice și noi că tipurile comediilor lui Caragiale sunt mai adevărate decît cele din viața reală. Fiecare frază, fiecare acțiune ne zugrăvește caracterul omului. Fiecare frază e caracteristică pentru cel care o pronunță, caracteristice sunt chiar acele care par a fi exagerații satirice. Și aici dăm peste o greutate cu totul specială, pe care trebuie s-o învingă un scriitor satiric. Se înțelege că și în roman o frază trebuie să fie caracteristică eroului ; într-o piesă teatrală ea trebuie să mai lucreze pentru dezlegarea intrigii și trebuie să fie scenică ; iar într-o piesă teatrală cu conținut satiric se adaugă o nouă greutate, ea trebuie să ridiculizeze pe un individ, ori chiar o întreagă stare de lucruri socială. Caragiale a învins toate aceste greutăți.“ Urmează cîteva sumare aplicații la discursurile lui Farfuride și Cațavencu ; esențialul este că Gherea a simțit valoarea artistică a limbajului și că, în opunere cu Maiorescu, nu schiţează rezerve, fie şi în treacăt.

În cronicile din *Critica dramatică* despre Caragiale, d. Mihail Dragomirescu pune problema limbajului şi mai categoric : „Dar ceea ce cred că va convinge pe orişicine de indiscutabila valoare a comediilor lui Caragiale este faptul că într-însele găsim efectul unei profunde originalităţi de intuiţie ; aureola poetică în care plutesc toate personajele şi, concomitent cu ea şi derivat din ea, farmecul neîntrecut al limbii. E curios, dar e aşa : oricît de coruptă ar fi limba ce vorbesc cele mai multe din personajele lui Caragiale, ea nu încetează nici un moment de a fi elegantă. Fiecare cuvînt, oricît de deformat ar fi, fiecare întorsătură de frază, oricît de necorectă s-ar arăta, exprimă pe de o parte un fond propriu, caracteristic, necesar, iar pe de alta, în necorectitudinea şi desfigurarea lor, păstrează totuşi o simetrie de mişcare, de accent, de pauze, de expresie, care ne face să simţim cu cea mai mare uşurinţă şi în toată adîncimea lui tot fondul sufletesc ce exprimă.

Nici o vorbă de prisos, perfecta adecvare a formei cu fondul — suprema eleganţă ! Discursurile lui Caţavencu şi Farfuride, cu toată incoerenţa şi absurditatea lor, sunt, din acest punct de vedere, adevărate capodopere. De aceea atîtea cuvinte şi expresiuni din aceste comedii au devenit populare şi tind să intre în limbă păstrînd nuanţa comică şi caracteristică pe care le-a imprimat-o geniul artistic al lui Caragiale.

Dar posteritatea, cu vremea, nu va mai înţelege nuanţele acestei limbi ! Nu va face nimic. Acelaşi lucru s-a întîmplat şi se va întîmpla cu toate operele clasice. Literatura grecească dăinuia încă, totuşi, publicul grec începuse să priceapă cu greu limba poemelor omerice şi a dramei atice. Şi aceste opere nu au pierit. Originalitatea limbii este caracteristică oricărei opere literare durabile ; ea face necesar, după cîtăva vreme, comentariul filologic. Dar această însuşire nu înseamnă de loc că operele nu mai trăiesc ; tocmai din contră ! Şi comediile lui Caragiale, pentru a căror înţelegere ar fi nevoie în viitor de un comentariu, n-ar înceta din această pricină de a rămînea clasice. Substanţa sufletească ce cuprind, măiestria artistică cu care sunt scrise, farmecul originalităţii, care va fi şi mai mare după ce vor dispărea modelele realităţii, vor fi motive suficiente să hotărască pe cel ce vrea să aibă emoţiuni artistice alese, să sacrifice cu studiul lor ceva mai mult decît cu scrierile beletristice ale contemporanilor din acea vreme.“

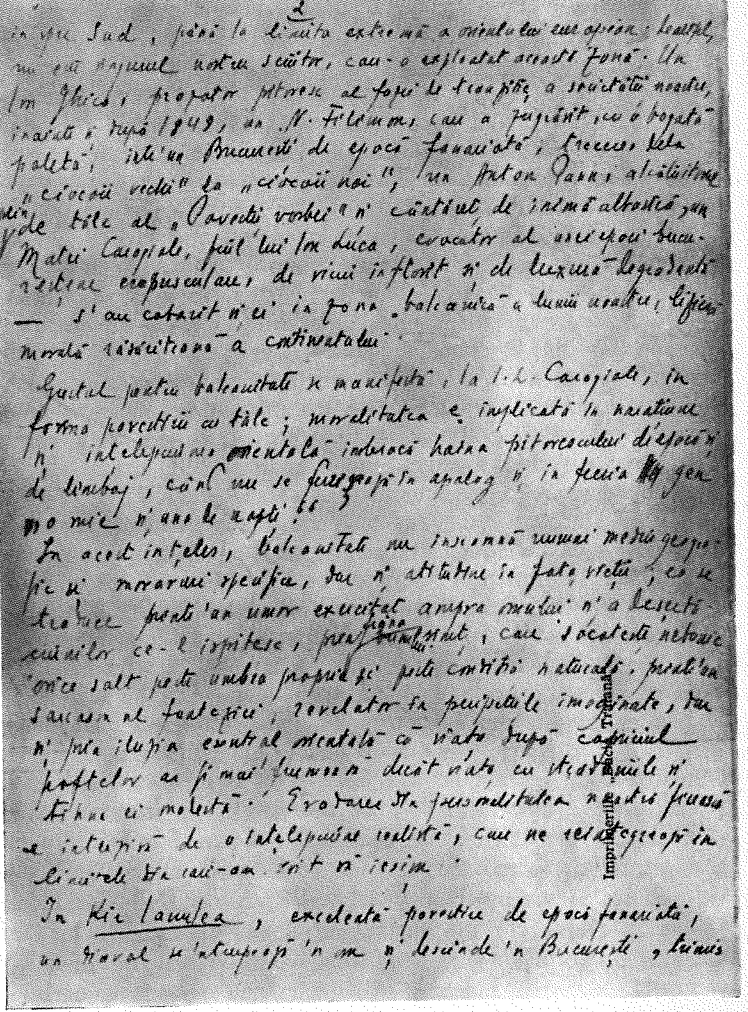
Judecata din 1904 a d-lui Dragomirescu apare atît de întemeiată azi, cînd limbajul este valoarea expresivă cea mai autentică a lui Ion Luca. În ce priveşte calificarea de eleganţă, socotim a fi un exces de zel al criticului. Limbajul comic e suficient să fie expresiv ; reminiscenţa clasicizantă a d-lui Dragomirescu acordă expresiei caragialiene o însuşire cu totul nepotrivită. Limbajul traduce viaţa personagiilor ; lipsită de orice eleganţă, viaţa lor e adînc expresivă, în înseşi deficienţele ei structurale ; dacă o traduce (şi o traduce admirabil), valoarea estetică a limbajului există, în afara calificaţiei de distincţie şi de eleganţă, după norme de stilistică moştenite din clasicismul antic şi francez. Se cunoaşte procesul făcut limbii lui Molière, de contemporani şi urmaşi, formaţi la estetica de salon şi la dogmatismul academic al limbajului. Ce academie din lume ar putea acuza de inexpresivitate limba lui Villon, a lui Rabelais, a lui Creangă şi Caragiale, a lui Arghezi, pe motivul că n-ar fi şi elegantă ? Şi dacă ar face-o ar înfăţişa un punct de vedere cu totul restrîns, impunînd o sărăcie expresivă limbajului, ca funcţie estetică. Este plină de învăţăminte poziţia distinsă, academizantă a adversarilor limbii lui Caragiale. Între ei, Pompiliu Eliade, pe care l-am citat în prima parte a studiului nostru, şi d. E. Lovinescu, purced din estetica limbajului clasicizant. Obiecţiile celor doi critici asupra limbii comediilor, unul numind-o mai drastic „jargon“, celălalt „inestetică“, indică eroarea spiritelor care socot că o limbă nu poate fi estetică decît prin distincţie. Iar afirmaţia paralelă că limba comediilor va îmbătrîni, că viitorul n-o va înţelege fără comentarii filologice vădeşte o concepţie puţin organică despre limbaj, ca funcţie estetică şi creatoare. A îmbătrînit limba lui Neculce, faţă de etapa de evoluţie în care s-a cristalizat, în naraţiunea vie a cronicarului ? A îmbătrînit limba lui Eminescu faţă de limba d-lui Tudor Arghezi ? A îmbătrînit oare limba regională a lui Creangă, a cărei înţelegere este dificilă, fără ajutorul unui glosar ? Viabilitatea expresiei este condiţionată nu numai de momentul istoric, de evoluţia în care se află limba unui popor, ci de viabilitatea ei creatoare în plan estetic. Limbajul e o valoare derivată din substanţa operei de artă, din spiritul şi limitele ce-şi propune să atingă. Într-o literatură de abuzivă inspiraţie rurală, nimeni nu s-a gîndit să socotească limba lui Creangă inestetică, restrictivă; ea nu putea fi alta, în raport cu substanţa operei şi cu circumstanţierea ei în timp şi spaţiu; şi totuşi, Caragiale, care a creat o limbă orăşenească de o mare expresivitate, a fost acuzat de localism, şi încă de localism tranzitoriu! Nici limbajul lui Creangă, nici al lui Caragiale nu sunt creaţii lirice; sunt limbaje sociale şi psihologice, în expresie estetică, unul narativ şi dramatic (*Amintirile*, ca şi basmele, furnică de dialoguri), altul pur dramatic. Că însuşi Creangă păstrează, în exprimarea lui subiectivă, limbajul personagiilor e un motiv mai mult în favoarea punctului de vedere estetic din care judecăm; creaţia de limbaj liric, epic sau dramatic se diferenţiază întrucît mărturiseşte expresia unor substanţe specifice; dar, în fond, avem a face cu o funcţie estetică a limbajului în general, cu o valoare expresivă. Caragiale aproape nu foloseşte aşa-numitele *mots d'auteur*, limbajul lui comic caracterizînd psihologic şi social, chiar în plină fantezie satirică. Şi însăşi limba lui Creangă (şi unde povesteşte direct) este o limbă psihologică şi socială, alcătuită din zicale şi locuţiuni ce ridică pe plan artistic limba vorbită a ţăranului moldovean. Limba comediilor lui Ion Luca, la personagiile tipic mahalageşti, împleteşte zicale şi locuţiuni, expresii pitoreşti, ca la Jupîn Dumitrache, ca în *D-ale carnavalului*, stilizînd limba vorbită a unei precise zone morale şi sociale. De fapt, toată limba comediilor este vorbită, fiindcă dramatismul ei, izvorît din observaţia realistă, imprimă o mişcare necontenit orală dialogului; mişcare existentă şi în limbajul epic al lui Creangă, ţintind, într-un caz, cît şi în altul, la caracterizarea personagiilor. Diferenţierea limbajului pe genuri, între epic şi dramatic, e mai puţin sensibilă decît este în modalitatea lui lirică. Dar chiar în poezia cu substrat anecdotic, de concentrată naraţiune, ca în *Florile de mucigai* ale d-lui T. Arghezi, limbajul merge la caracterizare şi la portret; din această cauză, lexicul realist, expresia de argou, de extracţie



Cronica literară

Sâmbătă, 26 mai 1945

Manuscrisul autograf al articolului


2

înspre Sud, până la limita extremă a orientului european: [illegible], nu este singurul nostru scriitor, care-a exploatat această zonă. Un Ion Ghica, prozator pitoresc al fazei de tranziție a societății noastre, înainte și după 1848, un N. Filimon, care a zugrăvit, cu o bogată paletă, într'un București de epocă fanariotă, trecerea dela „ciocoii vechi" la „ciocoii noi", un Anton Pann, alcătuitor de tile al „Povestii vorbii" și cântăreț de inimă albastră, prin [illegible] Matei Caragiale, fiul lui Ion Luca, evocator al unei epoci bucureștene crepusculare, de viciu înflorit și de luxură legendară — s'au cantonat și ei în zona „balcanică" a lumii noastre, [illegible] morală [illegible] a continentului.

Gustul pentru balcanitate se manifestă, la I. L. Caragiale, în forma povestirii cu tâlc; moralitatea e implicată în narațiune și înțelepciunea orientală îmbracă haina pitorescului de epocă și de limbaj, când nu se [illegible] apropie în apolog și în feeria de gen „O mie și una de nopți".

În acest înțeles, balcanitatea nu înseamnă numai mediu geografic și moravuri specifice, dar și atitudine în fața vieții, ce se traduce prin 'ntr'un exercițiu asupra omului și a bunurilor ce-l ispitesc, [illegible], care socotește netrebnic orice salt peste umbra proprie și peste condiția naturală, [illegible] succesul al fantasmei, revelator în perspectivele imaginate, dar și prin iluzia centrală orientală că viața după capriciul poftelor ar fi mai frumoasă decât viața cu strădaniile și tihna ei [illegible]. [illegible] profunzimea noastră [illegible] se întrupează de o înțelepciune realistă, care ne [illegible] în [illegible] din care-am ieșit și ieșim.

În Kir Ianulea, excelentă povestire de epocă fanariotă, un drac se'ntrupează 'n om și [illegible] 'n București, [illegible]

Manuscrisul autograf al articolului
[I. L. Caragiale și duhul balcanic] (p. 2)

socială și psihologică invadează aci în corpul limbajului liric, luînd aerul de oralitate, întărită și prin scurte dialoguri, caracterizante și ele.

Limbajul comediilor se poate reduce la cîteva straturi psihologice și sociale: limbajul mahalalei boeme, mai pitoresc, mai plin de zicale și locuțiuni *(D-ale carnavalului)*, limbajul mahalalei burgheze *(O noapte furtunoasă)*, limbajul micii și marii burghezii, în care se cuprinde și limbajul politic *(Conu Leonida, O scrisoare pierdută* și *Momente)*. Fiind evidente aceste straturi nu vom proceda la o identificare a lor. Am spus că limbajul comediilor exprimă viața tipurilor și indivizilor ; vom stabili așadar cîteva categorii de limbaj, în corpul comediilor, după natura indivizilor. Mișcarea orală a limbajului nu este uniformă, ca în operele epice ; ea e de ordin dramatic, traducînd cu o suplețe variabilă structura indivizilor. Vom grupa limbajul comic, avînd în vedere complexitatea personagiilor și psihologia lor specifică. Nuanțele, pe care le-am surprins în caracterizarea raportului dintre tipuri și indivizi, operează și asupra expresiei comice. Lexicul, pitorescul locuțiunilor, sintaxa variază de la individ la individ ; însuși registrul vocii, în frază, este sensibil diferențiat, între bărbați și femei și chiar între bărbați ; registrul lui Cațavencu e altul decît al lui Farfuride, registrul lui Jupîn Dumitrache e altul decît al lui Ipingescu. Formula lui Caragiale („simt enorm și văd monstruos“) ar trebui completată cu „aud excepțional distinctiv“. Plasticitate și acustică, iată structura limbajului oral din comedii și *Momente,* iată însăși esența geniului creator al lui Ion Luca. Dacă Maiorescu simte originalitatea „expresiilor“, dacă Gherea și d. Dragomirescu au simțit-o la fel, făcînd unele aplicații (exclusiv la discursurile lui Farfuride și Cațavencu), adică la fragmente mai reliefat satirice ale limbajului comic, Ibrăileanu și Zarifopol au adus și ei unele prețioase contribuții în această direcție. După sumare observații, tot despre discursurile din comedii (la Farfuride și Cațavencu adaugă și pe Rică Venturiano), sau despre deformarea expresiilor la mahalagii, Ibrăileanu a luminat problema limbajului, într-o excelentă analiză pe bază socială și psihologică, în despre *Numele proprii în opera* *comică a lui Caragiale*. Zarifopol găsea că studiul „nu are nevoie nici de îndreptare, nici de completare" ; completări se mai pot face totuşi. Dar el însuşi a zvîrlit, ici şi colo, cîte o sugestie fecundă asupra limbajului caragialian. În cele două *Introduceri*, pomeneşte de „ticul verbal" al personagiilor, de „comicul dialectal" al lui Rostogan, de „fantezia lexicală" a scriitorului, de oralitatea expresiei lui, în mişcare dramatică, de autenticitatea limbajului ţărănesc şi chiar aduce unele „completări" la numele proprii ale eroilor. Oricît de generale ar fi observaţiile lui, trebuie să ţinem seama că nu i-a scăpat nici această fibră a originalităţii lui Ion Luca. Să ne întoarcem însă la obiectul acestui capitol, consacrat în întregime limbajului comic ; părăsind generalităţile, să ne apropiem de structura complexă a valorii ce ne preocupă. Cum problema e numai schiţată, aşa cum am văzut din trecerea în revistă a tuturor criticilor care au observat-o, ne vom îngădui o privire mai sistematică asupră-i ; nu pretindem s-o epuizăm, desigur, dar vom încerca să stabilim cîteva modalităţi expresive, deduse din însăşi structura socială şi psihologică a personagiilor. O remarcă preliminară : criticii sensibili la limbajul caragialian (ca de altfel şi delicaţii clasicizanţi care l-au repudiat) s-au oprit cu deosebire la aspectul lui pitoresc ; chiar Zarifopol a apăsat pe acest fond. Şi mai ales au subliniat estropierea limbajului, provocată de tipurile mahalageşti, de semidocţii politiciani sau de cetăţenii care discută politică de idei, întunecînd şi caricaturizînd noţiunile, exprimate neologistic. Redus la acest aspect, limbajul e văzut numai la suprafaţă. Caragiale n-a căutat efecte strict pitoreşti ; dacă sunt, ele se aplică la cîteva personagii şi formează cea mai subţire zonă de limbaj comic. Structural, fiecare personaj îşi are lexicul, sintaxa, locuţiunile şi registrul lui ; pe acestea cată să le surprindem ; şi chiar estropierea de efect pitoresc, întîlnită la personagii de diferite medii sociale şi de variate grade de similicultură, îşi păstrează nuanţele bine definite. Cîteva exemple edificatoare. Şi Cetăţeanul turmentat, şi Pristanda (mahalagii amîndoi) estropiază cuvintele ; dar aceleaşi cuvinte, întrebuinţate de Caţavencu şi Tipătescu, îşi păstrează forma corectă. În schimb, Caţavencu estropiază citatele latineşti, ideile, logica lor şi trivializează teoriile : numai termenul tehnic *plebicist* (pocit de toţi politicianii) e deformat şi de el. Trahanache, redus la cîteva formule prezidenţiale şi la cîteva grade de politeţe, dă o formă desuet franţuzită unor neologisme sau, prin analogie cu *şiretlicuri*, utilizează expresia *machiavelicuri*. Farfuride trivializează istoria şi compromite judecata logică. Conu Leonida, de extracţie mahalagească, estropiază nume proprii, neologisme tehnice şi trivializează explicaţiile logice şi psihologice (ale revoluţiei şi ale halucinaţiei) ; Ipingescu şi Dumitrache, discutînd articolele lui Rică Venturiano, estropiază neologismele tehnice, ca şi Leonida, şi trivializează ideologia democrată. În timp ce Pristanda întreabă umil ce înseamnă *bampir*, Cetăţeanul schiţează numai ecoul automat al terminologiei din discursul lui Caţavencu. Planul comic al lui Farfuride, Caţavencu, Leonida, Ipingescu şi Dumitrache e mai înalt, e planul ideilor, al judecăţilor, al teoriilor. Primii trei dau explicaţii altora, ultimii doi se „tălmăcesc" între ei, cum ar zice Trahanache, comentînd ideologia democrată. Pitorescul estropierii e variat, după personaj şi mediu ; cu minime estropieri, limbajul din *D-ale carnavalului* este în întregime pitoresc ; locuţiunile, lexicul, sintaxa sunt ale unor autentici mahalagii ; între ei, Jupîn Dumitrache, în ampla naraţiune pe care o face lui Ipingescu, despre întîmplarea de la grădină, cu Rică, foloseşte un lexic, locuţiuni şi o sintaxă de o expresivă autenticitate mahalagească. Excelent psiholog, Ion Luca imprimă explicaţiilor lui o vervă narativă, nu una discursivă, deosebindu-l de „intelectualii" Rică Venturiano, Leonida, Trahanache, Tipătescu, Farfuride, Caţavencu şi Dandanache. Narativă este şi expresia — în dialog, fireşte — a personagiilor din *D-ale carnavalului ;* acolo mişcarea dramatică e creată de situaţiile ingenios încurcate, de senzaţionalul întîmplărilor. Aşadar, Caragiale, deşi geniu esenţial dramatic, dă limbajului structuri diferenţiate, în dialog, după natura personagiilor. Politicianii sunt discursivi, mahalagiii narativi. Iar în cuprinsul acestor structuri generale putem distinge trepte în concordanţă cu psihologia fiecăruia. Cu ajutorul suflului şi prin registrul limbajului, putem stabili şi aceste trepte diferenţiale. Mahalagiii din *D-ale carnavalului* au toţi întorsătura pitorească a naraţiunii ; replica îi defineşte mai mult vorbind decît acţionînd din propriu imbold (de altfel, ei sunt victima unui destin de farsă, care-i încurcă inextricabil) ; dacă n-ar avea marea ei autenticitate de limbaj, farsa, cu toată ingeniozitatea ei, ar fi un joc inocent şi ingenios de tehnică. La lectură, expresivitatea de limbă îi sporeşte valoarea. Dintre mahalagii, afară de Conu Leonida, care de fapt îmbină structura narativă cu cea discursivă (şi chiar dialectică), Jupîn Dumitrache are limbajul cel mai plin de sevă, cel mai pitoresc ; amîndoi au şi suflul mai larg, şi registrul mai înalt. Trecînd la structura discursivă a limbajului, vom păstra o anume ordine, aceea a generaţiilor de politicieni ; suflul şi registrul vorbirii urmează individualitatea fiecăruia. Dandanache ţine cel mai scurt, mai anost discurs ; un toast în cinstea alegătorilor care l-au votat : fără suflu, pe un registru jos. Trahanache, omul-formulă, e şi mai concis decît Dandanache ; închinînd în sănătatea lui Fănică, nu uită nici formula „aveţi puţintică răbdare“, la care mai adaugă cîteva propoziţiuni sacadate.

Farfuride se întinde mai mult decît ei, în celebrul discurs din actul III al *Scrisorii pierdute*. Suflul lui se dizlocă, pe proporţii respectabile, registrul lui se ridică şi cade ca o aripă frîntă. Caţavencu, în discursul nu mai puţin celebru, din acelaşi act, are suflul cel mai susţinut, de frazeolog gol, bombastic, şi registrul cel mai ridicat. Iar Tipătescu, într-un limbaj de clişee stilistice şi neologisme gazetăreşti, foloseşte aproape numai tirada retorică, de înalt registru, chiar în convorbirile cu Zoe. Ca şi Rică Venturiano, de altfel, care urcă tirada pe picioroange, umflă bombasticitatea şi rostogoleşte în vîrtejuri neologismul gazetăresc, paşoptist. Însă lexicul, sintaxa expresiei lui discursive ţin de parodie ; excelent parodist, ca şi în versurile lui, ca şi în atîtea *Momente*, Ion Luca uzează singura dată, în teatru, acest procedeu. Impresia de şarje de-aci provine ; locvacitatea lui Rică e însă adînc psihologică, şi poate numai registrul lui prea înalt, de tenor fals, ne-a dat şi nouă impresia de şarje ; dar cred că stilul lui interior şi exterior, oricît ar fi de bombastic, este autentic. Nu cumva Rică şi Ziţa sunt „preţioşii“ comediilor lui Ion Luca, aşa cum societatea noastră a putut să-i producă la un moment dat ? Franţuziţii veacului trecut au evoluat în franţuziţii timpului nostru, la care fraza franceză se împleteşte cu cea autohtonă, într-un pitoresc rizibil atît de generalizat.

La cele două structuri de limbaj, narativ şi discursiv, uneori mixte, cum e la Conu Leonida, aş mai distinge încă una, lapidară. Omul-formulă cel mai nuanţat e Trahanache ; mai simpli sunt Ipingescu, Pristanda, Cetăţeanul şi Efimiţa. Limbajul lor exprimă o modalitate lapidară a expresiei, devenită comică prin repetiţie. Caragiale n-a abuzat, cum se crede, de acest schematism ; l-a aplicat celor mai simpliste personagii. Fără suflu, de registrul cel mai jos, limbajul lapidar se regăseşte şi la Dandanache, a cărui expresie e totuşi îmbibată nu numai de discursivitate, dar şi de narativ (cînd povesteşte păţania „becherului“ şi drumul cu trăsura). Iată cum Ion Luca nuanţează, împleteşte structurile limbajului, chiar la acelaşi personaj. Structura narativă o întîlnim şi la Pristanda (cînd povesteşte spionarea lui Caţavencu) ; o întîlnim şi la Cetăţean (cînd povesteşte cum i-a furat Caţavencu scrisoarea sau cum a regăsit-o în pălărie) ; o întîlnim la Ziţa (cînd povesteşte „ce a păţit cu mitocanul“), ca şi în toate monoloagele comediilor, adevărate pauze odihnitoare sau de legătură în mersul acţiunii. De altfel, cînd Ion Luca a înfrînt, cu oricîte dificultăţi, structura dramatică a expresiei vorbite, trecînd biruitor la structura narativă, a dovedit că stăpîneşte fragmentar şi dialogic şi instinctul de povestitor ; i-au trebuit cazne multe pînă să-l scoată la suprafaţă, intact, autentic şi de suflu larg, într-o severă artă a gradaţiilor episodice, ţintind spre o rotunjire desăvîrşită. Unde a ajuns să fie deplin povestitor, prin lexic, prin sintaxă, prin locuţiuni, prin pitoresc cu alte cuvinte, Caragiale şi-a tras toate firele narative răsucite în ţesătura dramatică a comediilor, şi le-a bătut mărunt, succesiv, pe urzeala faptelor, desfăşurînd ceea ce sintetizase, din tiranice reguli de tehnică. Instinctul lui narativ e atît de sigur în povestirea lui Jupîn Dumitrache, că era cu neputinţă să nu se organizeze, în poveştile lui arhaice de la bătrîneţe.

Gherea observase că Veta şi Zoe sunt cele mai vii, mai complexe personaje ; în obiecţiile ce le aducea lui Caragiale, referitor la lipsa de adîncime a psihologiei eroilor, făcea excepţie pentru aceste două amoroase. Nu vom discuta aci „adîncimea“ personajelor comice; a făcut-o Zarifopol, cu destul temei, combătînd pe Gherea. În realitate, numai structura limbajului ne va lămuri asupra complexităţii acestor eroine ; ea e o structură dialectică. E neîndoios că pasională e mai ales Veta : iubeşte cu ultimele ei rezerve de feminitate pe Chiriac. Zoe e sentimentală, pasiunea ei deviînd repede în grija, aproape spaima, de a-şi păstra intact prestigiul social împiedicînd pe Caţavencu să dea în vileag scrisoarea compromiţătoare adresată lui Tipătescu. Cu excepţia confidentei Efimiţa, al cărei limbaj e lapidar, oricît de schematice ar fi Didina Mazu şi Miţa Baston, şi ele afirmă tot o structură dialectică a expresiei ; iar Ziţa, în măsura în care îşi apără instinctul de cochetă, voind să convingă pe Veta şi pe Dumitrache să mai meargă la grădina unde speră să-l vadă pe Rică, se exprimă şi în nuanţa dialectică a limbajului. Exemplificările noastre nu tind, cum am spus, să epuizeze problema limbajului ; ne referim la cîteva structuri fundamentale, unele pure, altele mixte, dovedind, prin îmbinarea lor, aceeaşi artă a nuanţelor pe care am observat-o şi în caracterizarea indivizilor în raport cu tipologia. Şi acolo unde tipologia e mai reliefată, ca în cazul îndrăgostiţilor, femei şi bărbaţi, structura limbajului e mai adînc dialectică. Desigur, Ion Luca ştie să varieze şi în cuprinsurile mai unitare ale limbii, prin nuanţe narative (numai Miţa Baston are unele note discursive, criticate la vreme) ; dar structura unitară a amorezilor, pe cît sunt mai pasionali, mai tenaci, pe atît se manifestă în limbaj prin desfăşurarea dialectică. Vom face aplicaţie la Veta, Zoe şi Chiriac, scoţînd în evidenţă acest caracter. Mecanismul psihologic al Vetei e de cea mai pură linie clasică ; aş zice, păstrînd proporţiile, că reproduce mecanismul racinean al pasiunii în jocul iubirii. Cînd vine Ziţa şi o surprinde plîngînd, cînd îi prezice că se va împăca cu amantul certat, Veta exprimă o marcată stare de deznădejde sentimentală. În scena următoare, în care e şi Chiriac, disperarea creşte, gradat, alternînd cu demnitatea ei de femeie jignită prin bănuieli neîntemeiate. Dialectica pasiunii e vizibilă şi în limbaj, care e patetic. Urmează împăcarea, cu jurăminte, şi potolirea patimii ofensate. În actul al doilea, Veta trece printr-o dispoziţie de tandreţe satisfăcută, ca apoi să se alarmeze, la apariţia neaşteptată a lui Rică. Limbajul capătă nerv, e precipitat, apoi sfătos, ocrotitor. Confruntarea cu Jupîn Dumitrache îi dă stăpînirea de sine, tonul e uşor batjocoritor, fiindcă se ştie nevinovată în direcţia bănuielilor soţului. De aci înainte, destinderea ei e progresivă, stilul e concis, potolit, şi numai unele zvîcniri, lapidare şi ele, trădează grija pentru Chiriac, plecat să pedepsească pe Rică. Şi cu toate astea, cu tot acest mecanism racinean al pasiunii, Veta e comică ; de pe versantul tragic, trece insensibil, gradat, meşteşugit pe versantul opus : miracolul îl operează limbajul, care traduce trivialitatea intelectuală, etică, sentimentală şi socială a femeii îndrăgostite. Psihologia e structurată de limbaj, de acel limbaj pitoresc al mahalalei, prin care tragicul se converteşte în comic. Aceeaşi observaţie se aplică şi lui Chiriac, al cărui patos gelos, prin limbaj, se converteşte în viziune esenţial comică. Registrul înalt al pasiunii e coborît de expresie în straturile comediei. Desigur că Zoe iubeşte pe Tipătescu ; desigur că şi Tipătescu o iubeşte. Şi totuşi cum vom vedea, idila lor e irizată de un nimb comic, fără umbră de îndoială. Şi în acest caz limbajul, de structură dialectică şi de clişee stilistice (Zoe vorbeşte, ca şi Tipătescu, într-un stil de prost-gust literar), converteşte drama în comedie. Dialectica sentimentală a Zoii e şi mai clară decît a Vetii. Planurile ei de acţiune sunt mai numeroase. Luptă să-l convingă pe Tipătescu să accepte candidatura lui Caţavencu ; îi impută apoi indiferenţa, egoismul, faţă de prestigiul ei social. Trimite pe Pristanda să-l aducă pe Caţavencu, de la arest, ca să mijlocească o înţelegere cu Tipătescu ; intervine să-l potolească atunci cînd se înfurie pe intratabilul şantagist. Are o ieşire violentă în contra amantului încăpăţînat, hotărînd ea alegerea lui Caţavencu. Faţă de Trahanache joacă teatrul femeii sensibile, leşinînd, şi-l convinge să se alieze cu ea şi să susţină pe Caţavencu. Dialectica ei sentimentală e şi mai complexă. Din momentul în care Trahanache are în mînă dovada falsului (poliţa lui Caţavencu), Zoe se apropie din nou de Fănică, aşteaptă, speră, tremură alături de el. După scena întrunirii, cînd scrisoarea se pierde iar, Zoe trăieşte în panică. Sosind Caţavencu, îl mustră şi-l ameninţă ; iar cînd Cetăţeanul vine la timp, cu scrisoarea regăsită, e generoasă, ironică şi autoritară cu acelaşi Caţavencu, pe care-l obligă să conducă manifestaţia în cinstea alesului. Cu Dandanache e batjocoritoare, deşi, la auzul povestirii cu „becherul“ şi la confuziile bătrînului (socotind-o soţia lui Tipătescu), tremură iar de frică, pînă cînd reintră în linişte şi siguranţa de la început.

Complexitatea Zoii este, fireşte, psihologică ; ea se vădeşte însă şi în limbaj, în nuanţele lui cînd patetice, cînd sentimentale, cînd ironice, cînd nelinişite sau vehemente, trecînd printr-un registru variat, după cum se succed şi stările ei sufleteşti. Dar, ca şi la Veta, Caragiale subminează drama prin lexic, sintaxă şi clişee stilistice derivate din condiţia ei psihologică şi socială, operînd prin limbaj o simultană conversiune spre comic.

Peste comediile lui Ion Luca a trecut o jumătate de veac ; peste unele din ele şi mai mult. Ingeniozitatea construcţiei lor scenice a rămas nealterată ; intuiţia sociologică s-a adîncit într-o largă perspectivă ciclică ; structura tipurilor s-a statornicit în tipare clasice, iar a indivizilor, în adevărate ficţiuni simbolice. Arta nuanţelor se clarifică din ce în ce mai mult, desăvîrşirea tehnică a devenit o însuşire unanim recunoscută ; viabilitatea estetică, forţa expresivă a limbajului caragialian, departe de a secătui, şi mai departe de a fi îmbătrînit, cum se temeau unii critici, este astăzi poate cea mai autentică valoare a dramaturgului. În pleiada marilor scriitori junimişti, Eminescu a creat limbajul liric şi limbajul de idei şi invectivă politică ; Maiorescu a creat un limbaj critic, Creangă limbajul narativ ; lui Caragiale îi revine cinstea de a fi creat un limbaj dramatic, în comedii şi *Momente,* iar în povestirile lui, uşor arhaizate, un anumit limbaj narativ. Clasic, în îndoitul înţeles al cuvîntului, de valoare de prim plan a literaturii noastre şi de expresie structurală, memoria lui Ion Luca nu se mai poate teme de detractori. Ea aparţine integral spiritualităţii noastre, iar omagiul posterităţii e numai comprehensiunea.

1939

[I. L. CARAGIALE ŞI DUHUL BALCANIC]

Sociabilitatea lui I. L. Caragiale este proverbială ; şi-a risipit viaţa în conversaţii uluitoare, în presă, bodegă şi cafenea, trăind alături de eroii lui din proză şi comedii, iubind pe imbecili şi pe umanii lui semeni în toate slăbiciunile. I-au plăcut farsele vieţii şi s-a delectat contemplînd egoismul conformist al omului ; s-a identificat cu plăcerile comune ale lui şi l-a reflectat într-o oglindă măritoare şi totuşi exactă.

Spirit meridional, peninsular chiar, a peregrinat prin viaţă ca un iscusit navigator într-o îndelungată periegeză, ancorînd într-un port al înţelepciunii, scoasă din experienţă, nu din cărţi ; muntean de şes, îşi exercită volubilitatea şi acuitatea observaţiei asupra peisagiului social şi a omului încadrat în el.

Caragiale acceptă morala practică a vieţii, filozofia instinctului care conservă pe om şi-l fereşte de dramele conştiinţei, adaptabilitatea absolută, care oferă plăceri elementare. Un epicureism grosier uneori, şiret mai adesea se desprinde din felul de-a reacţiona al eroilor din comedii şi *Momene* la împrejurări ; viaţa n-are nici o taină, totul se petrece afară, sub privirea oamenilor şi a societăţii, iar dacă există vreo taină între ei, ea este grija de-a nu-şi divulga compromisurile morale, fără de care nu pot trăi. Spaimele şi îngrijorările prin care trec se liniştesc, pînă la urmă, într-o împăcare generală ; numai că şireţii înving, iar proştii rămîn, mai departe, ridiculi.

Printr-o latură a inspirației lui, spiritul caragialian coboară înspre sud, pînă la limita extremă a Orientului european ; de altfel, nu este singurul nostru scriitor care a exploatat această zonă. Un Ion Ghica, prozator pitoresc al fazei de tranziție a societății noastre, înainte și după 1848, un N. Filimon, care a zugrăvit, cu o bogată paletă, într-un București de epocă fanariotă, trecerea de la „ciocoii vechi“ la „ciocoii noi“, un Anton Pann, alcătuitorul plin de tîlc al *Povestei vorbei* și cîntăreț de inimă albastră, un Matei Caragiale, fiul lui Ion Luca, evocator al unei epoci bucureștene, crepusculare, de viciu înflorit și de luxură degradantă — s-au coborît și ei în zona balcanică a lumii noastre, lizieră morală răsăriteană a continentului.

Gustul pentru balcanitate se manifestă, la I. L. Caragiale, în forma povestirii cu tîlc ; moralitatea e implicată în narațiune, și înțelepciunea orientală îmbracă haina pitorescului de epocă și limbaj, cînd nu se furișează în apolog și în feeria gen „o mie și una de nopți“.

În acest înțeles, balcanitate nu înseamnă numai mediu geografic și moravuri specifice, dar și atitudine în fața vieții ; ea se traduce printr-un umor exercitat asupra omului și a deșertăciunilor ce-l ispitesc, prin frîna bunului-simț, care socotește nebunie orice salt peste umbra proprie și peste condiția naturală, printr-un sarcasm al fanteziei, revelator în peripețiile imaginate, dar și prin iluzia esențial orientală că viața după capriciul poftelor ar fi mai frumoasă decît viața cu strădaniile și tihna ei modestă. Evadarea din personalitatea noastră firească e interzisă de o înțelepciune realistă, care ne reintegrează în limitele din care am voit să ieșim.

În *Kir Ianulea,* excelentă povestire de epocă fanariotă, un diavol se-ntrupează-n om și descinde-n București, trimis de Scaraoschi, să experimenteze soarta amară a bărbatului însurat, muncitor, generos și victimă a femeii egoiste, lacome și geloase, care-l face de rușine în ochii lumii și-l duce-n pragul disperării și al ruinii materiale.

Diavolul întrupat în bărbat se lecuiește de fericirea presupusă a pămîntenilor, după o serie de peripeții picante și primejdioase reîntorcîndu-se în iad ; acolo nu sunt femei de speța Acriviței, soția lui Ianulea, iar față de cît poate îndura un bărbat însurat, condiția lui luciferică este cu mult mai suportabilă.

Acrivița ilustrează pe femeia proverbială, care-a speriat și pe Dracul. Caragiale este un povestitor atît de îndemînatec, un artist atît de sugestiv, încît morala e implicată în fapte ; excelenta lui narațiune n-are nimic didactic, iar episoadele se desfășoară într-o perfectă gradație și cu o vervă încîntătoare.

Satira izvorăște din atitudinea inteligenții contemplative, și pitorescul întîmplărilor ascunde o acută observație psihologică.

Într-un cadru feeric de „o mie și una de nopți“, Abu-Hasan povestește viața ciudată și miraculoasă a unui locuitor pașnic din Bagdad.

După moartea bătrînului, Abu-Hasan, rămas numai cu mamă-sa, își pune deoparte jumătate din averea moștenită, iar cealaltă jumătate o irosește, timp de un an, în chefuri cu prietenii. O dată banii cheltuiți, prietenii îl părăsesc. Mîhnit de experiența îndurată, Abu-Hasan se hotărăște să ducă o viață simplă, liniștită, dar îndestulată, alături de bătrîna lui mamă. Păstrează totuși un obicei, de la care nu se abate : în fiecare seară invită un străin la masă, îl ospătează, îi dă de băut, îl desfată cu anecdote și întîmplări hazlii, rugîndu-l, după ce-l găzduiește o noapte, să plece a doua zi.

Sociabil, bine dispus, Abu-Hasan e un epicurian, în sensul cel mai strict : fuge de durere și nu aspiră la altceva mai mult decît îi poate oferi existența, așa cum și-a orînduit-o. Dar, într-o seară, însuși califul, travestit în negustor, e invitat la masa lui Abu-Hasan ; îi povestește viața, pățania cu prietenii, și, fiindcă străinul vrea morțiș să-i facă un bine pentru primirea ospitalieră, Abu-Hasan își manifestă, așa, într-o doară, singura-i dorință : de ar fi numai o zi calif, ca să pedepsească pe imanul mahalalei și pe cei patru ctitori ai geamiei, oameni avari, ipocriți și cîrtitori !

Dintr-o fantezie tipic orientală a califului și din intenția artistică a povestitorului de-a-ntoarce spre basm și tîlc viața lui Abu-Hasan, oaspetele toarnă în ultima bardacă de vin, închinată de gazdă în cinstea lui, un somnifer : înainte de-a se culca, rugase pe calif, dacă pleacă dis-de-dimineață, să nu uite ușa de la tindă deschisă, ca să nu intre duhul necurat în casă. Dar abia bău bardaca și Abu-Hasan fu cotropit de somn ; un slujitor al califului îl ia în spate, îl duce la palat, și acolo, din ordinul stăpînului, i se dau toate onorurile cuvenite și i se satisfac toate poftele, după ceremonialul oficial. Pseudocaliful poruncește să fie pedepsiți imanul și ctitorul geamiei și trimite o pungă cu bani maică-si. Seara, cu ajutorul aceluiași somnifer, după ce a trăit o zi de măriri și desfătări uluitoare, e readus acasă de slujitor. Cînd se deșteaptă, a doua zi dimineața, i se tulbură mintea, nemaiștiind dacă a fost vis sau realitate ziua petrecută la palat. Devine furios, își insultă mama, amenință pe vecini și se proclamă calif. E dus la balamuc, e bătut și, cînd își revine din nălucire, își dă seama că un duh necurat s-a insinuat prin ușa uitată deschisă de negustorul primit în casă ; limpezit, se scutură de dubla lui personalitate și-și reia vechea viață.

Într-o seară, califul travestit în negustor reapare ; se roagă de Abu-Hasan să-l găzduiască, dar e aproape izgonit, socotindu-l un vrăjitor. Inimă miloasă, se-nduioșează însă și-l poftește să intre. Se repetă „vraja“, Abu-Hasan retrăiește „visul“, dar, oprindu-l la jumătatea experienței, califul îi destăinuiește totul. Îl ia apoi lîngă el, recompensîndu-l pentru modestia și suferințele îndurate, și-l însoară cu roaba Vraja inimii, de care se îndrăgostise în ziua cînd a fost calif.

Totul se termină ca-n basme, trăind amîndoi, sub ocrotirea adevăratului calif, pînă la adînci bătrîneți. Sfîrșit optimist, spre deosebire de *Kir Ianulea*, în concordanță cu legendele orientale care aureolează figura califilor atotputernici, dar și foarte generoși.

De un sarcasm crud, ireverențios este moralitatea povestită în *Pastramă trufanda*. Șiretenia lui Iusuf, negustorul care, mergînd după treburi la Ierusalim, descoperă în „hainele“ încredințate de Aron o delicioasă pastramă, pe care-o consumă pe corabie, e anulată de șiretenia fiului pios, care, voind să facă și economie, vrea să-mplinească și dorința ultimă a răposatului său tată, de-a fi înmormîntat într-un loc sacru. Judecata cadiului, echitabilă, în înțelepciunea ei practică, sancționează și lăcomia unuia și avariția celuilalt.

De un duh nastratinesc, trecut prin ironia rece caragiliană, deși mai puțin colorată în expresie, mai schematică

în desfășurarea ei anecdotică, *Pastramă trufanda* împinge balcanismul pînă la un rafinat sadism cerebral.

Artist neîntrecut, Caragiale folosește forma occidentală de *conte,* pe care au ilustrat-o Voltaire și Anatole France ; cu ajutorul povestirii orientale, cu elemente psihologice și de pitoresc balcanic, infiltrate în șesul dunărean, exprimă un spirit mediteranian lucid, viu și mușcător. Viziunea orășenească și contemporană din teatru și *Momente* e ușor împinsă spre arhaitate și basm, cristalizată într-o artă narativă tot atît de prețioasă și meșteșugită ca și în opera lui dramatică.

Geniu bilateral, ca tehnică, I. L. Caragiale este, în același timp, un geniu unitar, ca atitudine în fața vieții.

Satira lui izvorăște din străfunduri ancestrale, dintr-un instinct al feeriei, contrazis de platitudinea vieții reale, pe care o acceptă modestă și înțeleaptă, fixată în canoane de bun-simț și respect al tradițiilor arhaice.

Povestitorul de duh oriental, mai just de nuanță balcanică, este savuros în pitorescul lui moral și de o artă minuțioasă, în felul cum știe să reînvieze, prin limbaj și viziune, o lume în care visul și realitatea se-mbină, coordonate de o lucidă ironie.

Postum

SATANISMUL LA I. L. CARAGIALE

În bucata *Între două poveţe*, Caragiale dă un uşor tîlc simbolic ispitei ; tînăra Nina, care-l obsedează cu prezenţa ei fascinantă, la un bal mascat, e travestită în Mefisto ; ea devine astfel „Drăcuşorul“, care-l urmăreşte cu privirile şi a cărei respiraţie caldă emană tulburător, chiar cînd se află-n spatele bărbatului.

Povestitorul oscilează însă între două ispite femeieşti : între Nina, al cărei magnetism se exercită puternic, dar scurt, şi între o văduvă care-i propune o plimbare în Italia, unde o şi-nsoţeşte ; reîntorcîndu-se după cîteva luni, îşi prelungeşte nostalgia după posibila aventură cu „Drăcuşorul“, pe care nu-l poate uita. Elementul fantastic este atenuat, pînă la o simplă convenţie ; fiinţa umană e direct tangibilă, iar efectul magic al satanismului se reduce la un obişnuit *travesti*.

De la această nevinovată povestire, întemeiată pe convenţional, pînă la admirabila *La hanul lui Mînjoală*, trecem dintr-o dată dacă nu la fantasticul pur, în tot cazul pe un plan în care fantasticul magic apare simbolic organizat ; dar şi aci Caragiale porneşte de la elementele realiste cele mai vădite.

Magia este un accident, impresionant, fireşte, care turbură profund pe erou, îl scoate pentru un timp din ritmul lui obişnuit de viaţă, zvîrlindu-l într-o aventură neaşteptată.

Tînărul care se ducea să se însoare cu fata polcovnicului Iordache face un popas la hanul Mînjoloaiei. Emanaţia senzuală a hangiţei se complică cu elemente exterioare ; obsesia ispitei se prelungeşte pe planul fantastic cu potriviri ale hazardului, în care prezenţa diavolului se întrupează într-un cotoi şi un ied ; aceştia par emisari la dispoziţia femeii, care lucrează asupra tînărului cu mijloace satanice. Drumul prin viscol al călăreţului, pornit spre viitorul socru, după ce s-a smuls cu greu de lîngă ispită, apariţia ciudată şi apoi dispariţia şi mai ciudată a iedului, lupta cu elementele naturii şi rotirea într-un vicios cerc magic, care-l ţine tot în preajma hanului, revenirea la Mînjoloaia şi stăpînirea pe care o pune asupra simţurilor lui adînc turburate, anihilîndu-i voinţa, sunt magistral împletite. A trebuit să-l scoată cu sila din această vrajă polcovnicul Iordache şi să-l ducă la o mînăstire, să se lecuiască de puterea satanică, ce-l luase în stăpînire. Mînjoloaia pare o vrăjitoare, care i-a luat minţile, folosindu-se de intermediul diavolului ; ispita femeiască s-a exercitat asupră-i cu acele forţe ale subconştientului care ţin de magie.

Povestirea aventurii tinereşti e încadrată într-un element fantastic, reamintindu-şi de strania întîmplare într-o noapte de iarnă, care coincide cu arderea hanului, pînă-n temelie, incendiul „îngropînd pe biata cocoana Marghioala, acu hîrbuită, sub un morman uriaş de jăratic“. Sfîrşit demn de o adevărată vrăjitoare, care ispitise, cîndva, cu satanicele-i farmece, şi pe bătrînul Iordache.

De altfel : „Polcovnicu o ţinea într-una că în fundul căciulii îmi pusese cocoana farmece şi că iedul şi cotoiul erau totuna...“ explică simbolul magic însuşi povestitorul.

Satana, ca factor al răului, care pune stăpînire pe voinţa omului şi care exprimă tîlcul ispitei, nu acţionează numai asupra subconştientului erotic.

În *La conac*, un tînăr care e trimis de taică-su, arendaş, să plătească cincizeci de galbeni, cîştigul datorat boierului, se întîlneşte în drum cu diavolul, întrupat într-un călăreţ, cu înfăţişare de negustor : „un roşcovan grăsuliu, cu faţa vioaie ; cîrn şi pistruiu ; dar om plăcut la înfăţişare şi tovarăş glumeţ ; numai atîta că e şaşiu, şi cînd se uită drept în ochii tînărului, îi face aşa, ca o ameţeală, cu un fel de durere la apropietura sprîncenelor“. Elementul fantastic e mai atenuat aci, deşi suficient sugerat ca să ne limpezească simbolul.

De două ori tînărul îşi face cruce : cînd dă cu ochii de biserica din Sălcuţa şi cînd se-nchină să-i ajute Dumnezeu să dea lovitura orzarilor adormiţi, care i-au cîştigat toţi banii la stos, sub îndemnul diavolului, întrupat în negustor. Şi de două ori satana piere, la semnul crucii, ca-n poveştile populare. Iar basmaua narcotizată, pe care i-o dase diavolul să vrăjească pe orzari, să nu se mai deştepte pînă la ziuă, ca să-şi fure banii pierduţi la jocul de noroc, îl adoarme pe el însuşi, pe prispa casei ; şi în tot timpul jocului, ochiul dracului îl obsedase, anihilîndu-i voinţa. Sfîrşitul, cu restituirea banilor de către unchiu-său, pe care întîmplarea i l-a scos în cale, printre jucătorii de la conac, după ce a scăpat de vraja ispitei, îi limpezeşte mintea şi explică simbolul povestirii ; mustrîndu-l, unchiu-său îl întreabă :

„— Cine te-a pus să joci dacă nu ştii jocul ?“

şi flăcăul răspunde :

„— Dracul m-a pus !“

Ca şi în *La hanul lui Mînjoală,* ieşit din cercul magic al ispitei, tînărul din *La conac* reintră în viaţa lui normală, după ce l-a încercat întîmplarea, sub forma diavolului. Aci este şi mai caracteristic realismul povestirii, în care numai hazardul o-mpinge spre planul fantastic.

Dar cu cît fantasticul se accentuează mai deplin, ca în basmul simbolic *Calul dracului,* unde faptele se petrec în pură atmosferă de magie, cu atît elementul realist face cumpănă dreaptă cu fantasticitatea ; în special limbajul cerşetoarei este de-o oralitate atît de autentică, la-nceputul, ca şi la sfîrşitul povestirii ; mai mult chiar, vorbeşte în acelaşi chip şi cu diavolul, preschimbat în tînăr călător, care poposeşte noaptea sub cerga bătrînii, care suferea de insomnie. Numai că aci, Satana, care voia să-şi ţină taina ascunsă, e descoperit de cerşetoare ; pipăindu-l în somn, dă peste semnele neîndoioase ale naturii lui, coada şi cele două cornițe ; cerşetoarea, la rîndul ei, „era o fată de-mpărat mare, care, de mitiтică se dedase la ştiinţa farmecelor şi la meşteşugul vrăjitoriei, şi, pentru păcatele ei, fusese blestemată să se preschimbe în hodoroagă cerşetoare şi să nu-şi mai ia înfăţişarea ei de mai-nainte decît atunci cînd o putea păcăli pe dracul, ba încă, şi atunci, numa pe vremea nopţii“.

Blestemul nu se curmă însă : plimbarea pe care o face Prichindel, în cîrca babei, pînă cînd apar zorile, o transformă numai momentan într-o zînă fermecătoare. Prichindel a fost descoperit, dar nu şi păcălit ; înainte de a se lumina de ziuă, îşi ia tălpăşiţa, iar fata de-mpărat redevine cerşetoare, perpetuîndu-se blestemul. Mai înainte de a se despărţi de diavol, baba are următoarea conversaţie cu el :

„— Mă ! n-auzi tu ?... cînd mai vii p-aici ?

— Altă dată... Cine ştie cînd ? a răspuns el fără să se mai uite înapoi.

— Mă băiete, ascultă... să nu uiţi să-i spui lui frate-tău că-l aştept negreşit... Ai auzit ?

Da', pînă să isprăvească ea, băiatul a pierit, parc-a intrat în pămînt.“

Simbolul rămîne astfel în pură fantasticitate ; povestirea din *Calul dracului* e un basm, în care magia operează ca atare ; vraja nu mai exercită asupra omului o înrîurire echivalentă cu ispita, acţionînd asupra subconştientului ; ea l-a transformat radical, ca semn al pedepsei, fiindcă s-a dedat el însuşi la practici vrăjitoreşti ; ca să-şi redobîndească personalitatea, trebuie să-l păcălească pe însuşi dracul, cu care a practicat, împrumutîndu-i satanismul, păşind deci într-o zonă interzisă.

O păcăleală straşnică va căpăta Satana în *Kir Ianulea,* magistrală nuvelă cu tîlc simbolic, ilustrînd proverbul „femeii care a speriat şi pe dracul“. Elementul fantastic e aci mai mult de natură satirică ; delegaţia pe care o primeşte Aghiuţă de la Dardarot, de a se transforma în bărbat, venind în Bucureşti, unde se va însura cu Acriviţa, ca să experimenteze toate năpastele care îi sunt rezervate unui soţ, corespunde cu verificarea unui adevăr. Pentru bărbat, iadul e pe pămînt, şi la încercările unui biet soţ terorizat de femeie nu va putea rezista nici Aghiuţă însuşi ; după ce-şi ia lumea-n cap şi intră ca duh rău în corpul femeilor, ca să le chinuiască, iar Negoiţă, drept recunoştinţă pentru cît bine îi făcuse Ianulea, transmite formula magică Acriviţei.

Diavolul va renunţa şi la această răzbunare, de spaima fostei soţii. Cînd Negoiţă pronunţă numele Acriviţei, pe care voia s-o cheme-n ajutor, ca să lecuiască pe fata domnitorului, Aghiuţă îşi părăseşte victima, care se însănătoşeşte brusc ; iar la cea dintîi încercare a Ianuloaiei de-a vindeca pe nepoata mitropolitului din Bucureşti, diavolul dispare „cum a intrat coana Acriviţa prin gangul clopotniţei“, ieşind înspăimîntat din trupul chinuit al fetei şi ducîndu-se să raporteze lui Dardarot tot ceea ce pătimise de pe urma unei femei care l-a sărăcit şi l-a batjocorit.

Astfel văzut, satanismul din *Kir Ianulea* se deosebeşte de satanismul din *La hanul lui Mînjoală* şi *La conac ;* el e, de data asta, atribut al femeii, şi nu al diavolului, care-a fost supus, întrupat în soţ, la toate umilinţele ; rolul dat de Dardarot lui Aghiuţă este de simplu experimentator, care să verifice plîngerea tuturor răposaţilor, ajunşi la iad de pe urma soţiilor ; satana n-are nici o iniţiativă, îndurînd pasiv toanele şi egoismul femeii.

Bucata este o excelentă *conte,* de o pitorească culoare de epocă, concretizînd o moralitate cu ajutorul unei ficţiuni, în care fantasticitatea are acelaşi sens de-a adînci simbolul uman, scos în evidenţă cu mijloace realiste şi magice, deopotrivă.

Satanismul lui I. L. Caragiale nu este semnul unei nelinişti personale ; imagina de scriitor anxios, pe care ar voi s-o impună unii critici, nu ni se pare a se justifica. De remarcat că două din povestirile lui, *Între două poveţe* şi *La hanul lui Mînjoală,* sunt narate la persoana întîia ; cea dintîi este mai mult o cronică, iar a doua o admirabilă nuvelă, în care subiectivismul pur gramatical nu întunecă obiectivitatea întîmplărilor fantastice.

Conceptul de satanism caragialian nu depăşeşte conceptul folcloric ; diavolul se-ntrupează în om ca să ne ispitească slăbiciunile, ca în *La conac,* sau în chip de animal, ca *La hanul lui Mînjoală ;* el este duhul rău, ce ne turbură subconştientul, scoţînd la suprafaţă anume dorinţi tăinuite ; rolul lui este accidental, surprinzător, scoţînd pe om din făgaşul obişnuit al vieţii, care, o dată ieşit din cercul magic al înrîuririi diavoleşti, îşi reia ritmul normal ; s-ar putea spune că cine se foloseşte de practica vrăjitorească este pedepsit, cum a fost pedepsită coana Marghioala la bătrîneţe, mistuită de incendiul care i-a ars hanul din temelii, cum a fost pedepsită şi fata de-mpărat, din *Calul dracului,* să se transforme într-o cerşetoare, blestemată că a recurs la uneltele vrăjitoriei.

Planul de fantasticitate pe care se desfăşoară povestirile cu diavoli ale lui Caragiale foloseşte idei comune din folclor. Diavolul este ispită, practica vrăjitoriei este lucru blestemat, după cum diabolismul femeii, care sperie şi pe dracul, este o observaţie morală a poporului, condensată într-un proverb şi ilustrată printr-o delicioasă serie de întîmplări, în care Satana este deplin umanizat.

Spiritul caragialian nu este bîntuit de spectri ; artist lucid, utilizează fantasticul cu tehnică savantă şi îşi explică simbolurile cu deosebită clarvedere ; întrupat în om, diavolul din *La conac* este acelaşi duh al răului, ca şi Spînul din *Harap-Alb* al lui Creangă ; cînd este neutralizat, ca Aghiuţă din *Kir Ianulea,* care a primit o misiune precisă din partea lui Dardarot, apare şi mai uman şi chiar de compătimit, fiindcă satanismul femeii, de natură congenitală, îl înspăimîntă şi-l înfrînge.

De altfel, fără nici o excepţie, adică şi-n basmul din *Calul dracului,* realismul caragialian ţine o cumpănă dreaptă cu fantasticul magic ; vorbirea atît de tipică a cerşetoarei care descoperă pe Prichindel, atmosfera de intensă senzualitate din camera Mînjoloaiei, peisajul rustic şi ambianţa jucătorilor de stos din *La conac,* evocarea unui Bucureşti de epocă în cadrul mahalalei bucureştene, din *Kir Ianulea,* sunt semnele neîndoioase ale unei lucidităţi artistice, care evadează în fantastic pentru a-şi varia scrisul şi a-şi depăna epic intuiţiile lui de moralist, scoase din contemplarea mecanismului etern omenesc al experienţei şi al observaţiei.

1946

POEZIA PERSONAGIILOR LUI CARAGIALE

Toate incriminările aduse lui I. L. Caragiale sunt de ordin idealist şi normativ ; ele n-au nici o legătură cu viziunea lui comică şi cu „filozofia“ lui despre om ; că n-a fost liric şi idealist, că n-au nici o poezie femeile din comedii, din *Momente* şi din nuvele (Mînjoloaia n-are decît poezia senzualităţii, şi aceea emanînd din împrejurările extraordinare în care se consumă „păcatul“ ei foarte natural) sunt toate obiecţii lăturalnice, de mult scoase din cîmpul criticii. Cea mai lucidă inteligenţă satirică românească n-a făcut din Ion Luca nici un misogin şi nici un mizantrop. Afirmaţia lui că-şi iubeşte eroii nu este un paradox, aşa cum a părut multora ; fiindcă-i observă şi-i divulgă, fără cruţare, fiindcă le urmăreşte mecanismul sufletesc şi resortul unic, nu înseamnă că-i şi detestă ; conformismul moral al tuturor personagiilor caragialiene este şi un discret elogiu al instictului vital, pe care-l face scriitorul, într-o optică inversă ; natura umană este aşa cum se manifestă, proiectată în aspectele ei cele mai veridice, mai realiste. E firesc, în ordinea biologică, dincolo de convenienţele sociale, ca Veta să iubească pe Chiriac şi Zoiţica pe Tipătescu, şi e firesc deci ca Jupîn Dumitrache şi Trahanache să fie încornoraţi ; cum e firesc ca Ziţa să-l placă pe Rică şi să se mărite cu el.

Gherea avea dreptate cînd observa că Ion Luca „rîde cu poftă“ de tribulaţiile eroilor lui ; n-avea dreptate însă să-i impute o atitudine care-i era organică şi nici să-i ceară o poziţie de moralist în faţa turpitudinilor, care erau ale

vieţii însăşi. Caragiale nu vedea în om decît instincte, ambiţii şi vanităţi, egoisme satisfăcute indiferent prin ce mijloc. Filozofia lui era filozofia naturii ; dacă ar fi fost un morăcănos naturalist, ar fi scos o viziune pesimistă din spectacolul vieţii, s-ar fi furişat o undă de tristeţe în opera lui, am fi asistat la unele aspecte tragice, cel puţin mascate, din înfrîngerile omului. Dar Caţavencu e senin şi optimist, după ce i se răstoarnă toate planurile de parvenire, acceptă compromisul în vederea unei posibile combinaţii, cînd vede că altul a fost mai tare decît el şi i-a luat-o înainte.

Veta şi Zoiţica au suferit, fără discuţie, de teama de a nu fi compromise ; Veta a suferit şi din cauza supărării şi a eventualei părăsiri, dacă gelozia lui Chiriac nu s-ar fi liniştit cînd a văzut că Rică vine pentru Ziţa ; Zoe a trecut prin toate spaimele, sub ameninţarea divulgării documentului compromiţător faţă de societate, şi-a impus voinţa, ca să se salveze de ruşine, dar a fost iertătoare şi generoasă cu Caţavencu cînd a reintrat în posesia „scrisorii pierdute“. Nimic nu s-a schimbat din structura personagiilor după ce au trecut prin atîtea peripeţii ; impresia spectatorului e clară ; viaţa îşi reia mersul obişnuit, cortina căzînd pe o vizibilă reluare a raporturilor iniţiale dintre personagii. Sugestia de cerc închis este covîrşitoare în comedii ; dinamica lor, în cuprinsul actelor, a avut un scop esenţial : să ne facă atenţi că deznodămîntul n-are nici cea mai palidă umbră de tristeţe şi de intenţie moralizatoare ; după ce situaţiile s-au încurcat şi s-au descurcat, după ce bănuielile s-au risipit şi îngrijorările au aţipit, toţi reintră în natura lor restabilită. Egoismele turburate, ca să ne facă mai vizibilă filozofia vieţii eroilor, se reintegrează în mecanica lor satisfăcută. Acţiunea dramatică ne-a scos în lumină inconfortul moral al personagiilor, născut din imprevizibil şi din amestecul unor cauze străine de conformismul lor, în care se complac ; Ion Luca rîde tot timpul, şi noi cu el, nu de turpitudinea celor divulgate, ci de spaima eroilor de a fi scoşi din celula în care se lăfăiesc ; şi cînd liniştea cade, izbăvitoare, peste agitaţiile sterpe ale omului, ne liniştim şi noi ; reluăm apoi, mental, raporturile confortabile dintre eroi şi ne imaginăm o fericită şi indeterminată reintrare în *statu quo*.

Prin acest circuit al spectacolului, dincolo de marginile lui scenice, prin acest calm pe care-l lasă în spirit comediile, după generala satisfacţie, intrăm, ca printr-o poartă larg deschisă, în filozofia lui Caragiale ; este naturală şi conformistă, e lipsită de probleme interioare şi de complicaţii. Societatea nu este decît o asociaţie de convenţii, de simple menajări ale egoismului ; dacă Jupîn Dumitrache s-a convins, prin prezenţa „legăturii" lui Chiriac, că „onoarea lui de familist" e intactă, dacă Trahanache n-a putut să creadă în evidenţa „scrisorii", fiindcă o altă evidenţă, aceea a „plastografiei", îl ocupă pe Caţavencu, fără recurs, societatea e împăcată şi viaţa îşi reia compromisurile ei, care sunt de ordinea naturii, nu a moralei.

Imprevizibilul este experienţa care scoate pe om din făgaşul lui natural, predeterminat ; el poate fi comic sau tragic, realist sau fantastic. Omul este însă o structură bine determinată, un mecanism cu legile lui intime — o natură care ignoră, dar pe care o cunoaştem în raport cu împrejurările prin care este silită să treacă.

Modalităţile comic-tragic, realist-fantastic sunt modalităţi ale experienţei, dar nu sunt modalităţi ale spiritului creator şi contemplativ ; scriitorul nu poate schimba natura omului ; cel mult o poate face evidentă, punînd-o în mişcare, în raport cu evenimentele, cu împrejurările, ele însile comice sau tragice, realiste sau fantastice. Viaţa îşi are formele ei, în care curge natura umană, în care se mulează, prin care ies la lumină structurile omeneşti.

Caragiale are un extraordinar simţ al invenţiei împrejurărilor, al mediului şi faptelor, al situaţiilor în care omul e pus să acţioneze şi silit să reacţioneze ; viaţa este un vast şi variat scenariu în care omul trebuie să se integreze ; nicăieri „societatea" nu este mai lucid şi mai circumstanţiat văzută decît în opera caragialiană ; teatrul, comic sau tragic, schiţă, „moment", amintire, nuvelă, poveste sunt modalităţi tehnice de a surprinde pe om şi de a schimba scenariul, decorul în care acţionează.

Dar nu numai împrejurările, tehnica genurilor, ci şi limbajul se schimbă, ca decorul vieţii şi ca o expresie a omului social.

Omul este o natură, este natura umană, egoistă, laşe, senzuală, vicleană, şi viaţa este un spectacol ; toată filozofia lui Ion Luca se revelă în aceste două adevăruri ; tragic sau comic, mişcîndu-se în realitate sau în fantastic, omul este identic cu sine.

Nuvelele lui psihologice şi *Năpasta*, care par că analizează „cazuri de conştiinţă", nu sunt altceva decît tot nişte studii ale naturii umane, din aceeaşi esenţă ; numai că deformarea tragică, patetică şi patologică le dă proporţii halucinante ; dar şi aci, Ion Luca e dublat de aceeaşi luciditate ca în teatrul comic, în „momente" şi în povestirile fantastice. Instinctul de conservare, exacerbat de frică, îl face curajos pe Leiba Zibal ; dar curajul nefiind un atribut al naturii lui de fricos, îl duce la dizolvarea personalităţii, la demenţă ; tot instinctul de conservare, manifestat ca instinct al lăcomiei, ca instinct al acaparării, duce la demenţă, cînd este ameninţat de întoarcerea fratelui presupus mort, şi pe Stavrache, cîrciumarul din *În vreme de război.*

Dar Anca — ce o împinge pe Anca să se răzbune, cu metodă, cu luciditate, cu lucid diabolism ? Tot natura ei umană, care se vede înşelată, neliniştea ei de a trăi alături de ucigaşul soţului ; fiindcă la început Anca nu ştia că Dragomir a ucis pe Dumitru, cînd află se răzbună !

În viziunea comică a omului, instinctele sunt conformiste, sunt agitate de imprevizibil, dar după ce imprevizibilul nu mai operează, omul se linişteşte, reintrînd în natura lui ; în viziunea tragică, imprevizibilul este catastrofal, este iremediabil ; neputînd să salveze pe om, să-l lase în satisfacerea egoismului lui, dezlănţuie o criză acută, care în etape îl duce la disoluţie ; şi pe Zibal, şi pe Stavrache, şi pe Dragomir, şi pe preotul din *Păcat.*

În viziunea fantastică, imprevizibilul acţionează violent, scoate la suprafaţă răul, ispita, dar cînd nu mai operează asupra omului, acesta se linişteşte, intrînd în ritmul normal al existenţei.

Dar, cum am spus, dacă omul este o natură, adică natura egoistă însăşi, revelatoare în viziune comică, realistă, fantastică sau tragică, viaţa este un spectacol, un vast şi variat scenariu. Caragiale ilustrează cu o uimitoare invenţie intuiţia că viaţa este un scenariu ; în comic, fantastic şi tragic, un instinct al feeriei umane se desfăşoară cu o putere şi o sugestie inimitabile. Aci este invenţia scriitorului, fantezia pe care i-o contestă atîţia, *poezia* operei lui ; capacitatea de a-şi mlădia talentul, într-o succesiune de feerii umane, este însăşi capacitatea esenţială a talentului lui Ion Luca.

Totuşi, natura umană apare o dată comică (comediile, *Momentele* etc.), o dată tragică, o dată fantastică, o dată narativă, împăcată în atitudinea *balcanică*. Este aci şi o „filozofie“ a vieţii ; o atitudine indusă a scriitorului.

Postum

MATEI CARAGIALE

O biografie a lui Ion Luca, tatăl lui Matei Caragiale, n-avem : nu o biografie romanţată, care oricînd se poate imagina pe cele cîteva date pozitive existente, ci o biografie documentată, din care să crească şi portretul spiritual al marelui scriitor. Lectura ediţiei definitive a operei lui Matei Caragiale, alcătuită cu atîta pricepere şi precedată de o spumoasă *Prefaţă* a d-lui Perpessicius, dar atît de esenţială în liniile ei generale şi în tonul ei omagial, mi-a lăsat impresia că s-ar putea întreprinde cîndva o întreagă biografie a dinastiei Caragialilor.

În cultura noastră, unde este extrem de rară existenţa unei tradiţii intelectuale între generaţiile aceleiaşi familii, a număra patru înaintaşi actori, între care unii autori, culminînd în geniul lui Ion Luca, a evolua în abia înfiripatul Luca Ion, fiul mai mic şi de timpuriu dispărut, ca să încheie procesul de creaţie cu cel mai mare fiu al marelui dramaturg, Matei, realizat atît de somptuos în *Craii de Curtea-Veche*, este un spectacol spiritual destul de caracteristic spre a atrage atenţia unui biograf. Este poate un caz fericit, cînd visata ştiinţă a portretului moral, întrezărită de Sainte-Beuve drept o „istorie naturală a spiritelor“, s-ar putea cu succes încerca. Căci dacă este în mare parte o utopie a stabili „familii de spirite“ între diversele individualităţi din cuprinsul unei literaturi, înlăuntrul unei familii biologice, manifestată şi în domeniul spiritului, operaţia este şi mai firească.

Factorul eredităţii, deşi se ştie ce salturi surprinzătoare intervin adesea în „legile“ ei, ne-ar explica nu numai asemănările între individualităţi, într-o aproximativă tipologie, dar ne-ar lămuri mai bine înseşi devierile şi diferenţierea lor. Nu este vorba aci să reînviem un sistem, contrazis pe temeiul firesc al criticei, care caută unicitatea tipului, chiar de iniţiatorul lui ; mă gîndesc însă că un sondaj atent în psihologia dinastiei Caragialilor ar duce, numai în cazul de faţă, la concluzii foarte interesante. Aproximaţia, păzită în toate nuanţele ei, ar feri de orice rătăcire cu pretenţie „ştiinţifică“ şi-ar desface firele unor spirite împletite dintr-o celulă primordială, identificată pe cale istorică, pînă la străbunul Vlidiko, născut pe la 1750.

Nu voi încerca acum ceea ce este numai o dorinţă ; dar mi se pare că o despărţire categorică, aşa cum s-a şi făcut, între spiritul lui Ion Luca şi al lui Matei Caragiale este prea greu de admis. La urma urmei, în această convingere nu intră nici o amăgitoare teorie ştiinţifică, ci numai o reflecţie mai stăruitoare în jurul operelor celor doi scriitori.

Într-un excelent studiu, publicat în *Revista Fundaţiilor regale* (martie, 1936), d. Vladimir Streinu, după ce stabileşte cîteva influenţe precumpănitoare, ca să nu zic modele literare, ale prozei lui Matei Caragiale, ajunge la concluzia fermă că : „Prin nici una din liniile literaturii sale Matei Caragiale nu se dovedeşte fiul lui I. L. Caragiale“, opunînd, în principiu, oricărei încercări de a stabili vreo filiaţie între opera lui Ion Luca şi Matei o tot atît de dîrză respingere : „Orice încercare de a-i înmulţi relaţiile (lui Matei) de *societate spirituală* (sublinierea e a noastră) cu autorul *Scrisorii pierdute* probează în cel mai fericit caz ingeniozitate“ — după ce recunoaşte parţial, cu un aliniat mai sus : „În mod obiectiv, fiul n-a putut lua de la tatăl său decît îndrumarea către literatura excepţiilor morale a lui Edgar Poe, din care I. L. Caragiale traduce, după Baudelaire, *Une barrique d'Amontillado* şi *Le masque de la mort rouge* încă din 1898“.

Combătînd cu vehemenţă „judecata de tip analogic“ ce ar încerca să stabilească filiaţii psihologice şi literare între Ion Luca şi Matei, d. Vladimir Streinu nu renunţă totuşi s-o practice pe proprie socoteală, e drept, în altă direcţie decît cea a eredităţii, procedînd la o filiaţie pe formula sainte-beuviană a „familiei de spirite“. Desigur că şi noi am făcut şi facem rezerve, cînd e vorba să se aplice, pur analogic, o formulă pe simplul fapt al eredităţii biologice. Iscusit critic *sourcierist,* d. Vladimir Streinu, după ce scoate în evidenţă o sumă de influenţe din Poe, din Barbey d'Aurevilly şi din Villiers de l'Isle Adam, integrează literatura lui Matei Caragiale într-o „familie de spirite“, dedusă din exclusivele influenţe literare exercitate asupra scriitorului nostru : „Matei Caragiale nu se sprijinea însă în atitudinele de vechi şi nobil stil ce lua, cît şi în aplecările heraldice sau genealogice, pe nici o realitate obiectivă. Totul manifesta la el plăcerea gratuită şi mai cu seamă gusturile unei artificialităţi somptuoase de genul aceleia a strămoşului întregii lui familii de spirite, Edgar Poe.“

Departe de a nega aceste înrîuriri, totuşi mi se pare că a fixa tot conţinutul operei lui Matei Caragiale într-o „familie de spirite“, pe cale strict livrescă, înseamnă a-i contesta orice autenticitate de scriitor. Nu cumva aplicarea absolută a formulei sainte-beuviene duce la o „judecare de tip analogic“, în sens contrar celei combătute ? Ispitele şi primejdiile criticei de izvoare sunt deopotrivă de tari, şi d. Vladimir Streinu, care-i cunoaşte secretele, să nu-i cunoască oare şi aproximaţiile, acel joc liber între autentic şi livresc, joc de nuanţe infinite şi de sunete abia perceptibile uneori ?

Merg mai departe şi accept, după d. Perpessicius, pe bună dreptate, o mai amplă serie de influenţe care au intrat în componenţa talentului lui Matei Caragiale. În prefaţa sa, atît de nuanţată în zborul ei graţios, ni se propune sugestia lui Huysmans din *A rebours,* al cărui Des Esseintes, îndrăgostit de fast, de recepţii macabre, de pietre preţioase, de miresme şi literatură decadentă, ca şi pe Villiers de l'Isle Adam, Gobineau, Oscar Wilde, Baudelaire din spleenul Parisului, Balzac al afacerilor tenebroase în care sunt atîtea imnuri închinate Parisului şi misterelor, Furetière, despre care vorbeşte o însemnare de agendă (a lui M.C.) cu romanul burghez, Jean Lorrain („ţaţa de Lorrain“ cum îi spune într-un loc) cu poezia declinurilor nobiliare din *Le vice errant...,* la care se adaugă şi citaţii Poe şi Barbey d'Aurevilly, amintiţi şi de d. Streinu ; şi mi-aş îngădui să adaug şi pe „magul“ Sar Péladan, cu preocupările lui ocultiste, de care e obsedat şi Aubry de Vere, eroul din *Remember*.

Cine ştie dacă nu s-or mai afla şi alte influenţe din care şi-a alimentat scrisul Matei Caragiale ; dar pe bază de critică a izvoarelor este greu să stabilim „familii de spirite“. D. Vladimir Streinu, ca să respingă orice posibile filiaţii, sufleteşti şi literare, ale lui Matei din Ion Luca, pune şi problema de şcoală literară, înglobînd pe tată într-un definitiv clasicism, iar pe fiu anexîndu-l modernismului, în sensul mai larg al fantasticităţii romantice şi simboliste. Disocierea este, desigur, justă în sine ; se pune însă întrebarea dacă formula „familiei de spirite“ este, în esenţa ei sainte-beuviană, limitată la conceptul de şcoală literară, la canonul estetic, sau nu cumva o formulă mult mai cuprinzătoare ? Nici în izvoarele posibile ale unui scriitor, nici în expresia categorială a unei estetice, nici într-o psihologie dedusă dintr-un tip literar, transformat arbitrar într-un arhetip al „familiei de spirite“, nu se poate cuprinde cu exclusivitate personalitatea lui. Apreciem subtilitatea apropierilor făcute de d. Vladimir Streinu pe firul investigaţiei de surse, însuşire dovedită de atîtea ori, cu prisosinţă, însă nu putem accepta o caracterizare critică pe acest exclusiv criteriu. D. Perpessicius a identificat izvoare mai numeroase, indicîndu-le cursul general, fără a fi dedus de-aci fie totala desprindere a lui Matei de familia spirituală a lui Ion Luca sau de o tradiţie a literaturii noastre, anterioară autorului lui *Kir Ianulea*, dar în care şi el se-nseriază, cum vom vedea. Sensibil şi la sunetul interior al unei individualităţi, pe cît de pasionat de erudiţie, d. Perpessicius nu se rătăceşte pe firul ariadnic al modelelor, atît de copios şi rapid prins în împletiturile lui, ci se întoarce la matca autohtonă a prozei lui Matei Caragiale. Indicaţiile sale sunt şi aci tot pe atît de numeroase şi nuanţate, încît ne dau putinţa unei reconstituiri mai veridice a individualităţii scriitorului, încadrat şi-n influenţele amintite, dar şi într-o tradiţie naţională, dintre care nu lipseşte nici dependenţa de „alte fire“ cu opera lui Ion Luca, dincolo de caznele tehnice, atît de pătimaşe la amîndoi.

Cînd d. Vladimir Streinu şi-a publicat interesantul său studiu despre Matei Caragiale, nu se cunoşteau „paginile de jurnal“, nici contribuţiile lui de heraldică, nici realizările lui de pictor miniaturist ; ediţia definitivă clarifică şi această faţă a scriitorului, care nu mai pare un simplu act de snobism literar, venit din modelele streine. Dacă nu se justifică prin spiţa familiei, pornirea lui heraldistă nu este mai puţin serioasă în aspectul ei ştiinţific ; că Matei Caragiale şi-a alcătuit el însuşi un fel de atitudine de feudal, că şi-a arborat cîteva ordine pe piept şi un stindard la moşie şi că s-a regăsit în tovărăşia atîtor spirite aristocratice din literatura veacului trecut înseamnă că preferinţele lui erau şi afinităţi irecuzabile şi că un tainic instinct de solidaritate îl ducea spre toate formele care exprimau un sfîrşit de rasă în gesturi somptuoase. Drapat într-o rigiditate morală şi una socială, dorită cu încordare şi dobîndită cu trudă, conştient de labilitatea făpturii lui, de procesul încheiat în spirit al familiei lui, în care orgolios se consideră nu numai punctul terminal, dar şi culmea, de însăşi stingerea biologică a unui neam, în descendenţii lui masculini (cum mărturiseşte jurnalul din anexe) — psihologia lui e mai puţin un caz obişnuit de bovarism, cît o hipertrofie a eului ereditar. Matei Caragiale luptă cu sine, dar şi cu strămoşii ; orgoliul lui răsfrînge toată acea lumină ostenită de crepuscul, cu frumuseţea somptuoasă şi tristă a astrului în declin.

Soarele arzător, mediteranian, străluceşte în spiritul lui Ion Luca, al aceluia mai ales din comedii ; Matei este agonia solară, cu purpura ei bolnavă şi totuşi augustă. Nu sunt de loc înclinat să văd o totală despărţire între literatura lui Ion Luca şi a lui Matei ; constat însă o schimbare de planuri şi o degradare a substanţei sufleteşti.

D. Perpessicius face unele fireşti raportări între tată şi fiu, cum este comuna lor obsesie a variaţiilor climaterice, egala lor pasiune pentru muzică, ca să nu mai reamintim şi chinuitoarea voinţă de puritate formală. Apropiindu-ne de opera lui Matei, nu aducem în sprijinul paralelismelor ce vroim a schiţa larga evocare din *Remember*, unde influenţele cărturăreşti sunt prea evidente ; personalitatea lui deplină nu aci se revelă, şi nici în migala parnasianelor *Pajere*, ci în *Craii de Curtea-Veche*.

Talent prea puţin fecund şi abia o friză, oricît de strălucită, faţă de marea creaţie a lui Ion Luca, templu atît de complex şi armonios, Matei intră cu opera lui capitală nu numai într-o tradiţie spirituală a înaintaşului său, dar şi într-o mai mare tradiţie a prozei noastre orăşeneşti. Ochiul subtil al d-lui Perpessicius nu scapă nici această filiaţie şi ne indică cu multă oportunitate „*Istoria Bucureştilor* a lui Ionescu-Gion şi în care se află toată fericita sugestie a *Crailor de Curtea-Veche*, topografie şi expresie“, iar în *Negru şi aur* şi în *Isnoave vechi* observă „ceva din timbrul dominator, de romanticitate, al nuvelelor istorice ale lui Odobescu“, chiar „ecouri din Ion Ghica“, neomiţînd să vadă în Pirgu un „Dinu Păturică al veacului al XX-lea“, cum îl califică, în parte, însuşi creatorul lui, integrîndu-se astfel magnifica evocare a crailor într-o tradiţie autohtonă, de spirit, de peisaj urban şi într-o savuroasă atmosferă de orient valah. Căci să nu pierdem din vedere că Matei Caragiale ne avertizează de nenumărate ori, în cursul povestirii sale lirice, că „suntem la porţile Răsăritului“. Tradiţia aceasta, încadrată într-un precis orizont moral şi social, între Filimon, pictorul ciocoilor vechi şi noi, între Ion Ghica, monografistul pasionat al Bucureştilor din *Convorbiri economice*, cu o zonă mai jos duce la balcanismul antonpannesc, la mahalaua comediilor lui Ion Luca, la cadrul tot bucureştean, de epocă, din *Kir Ianulea*, iar în timpul nostru la amintirile „feciorului lui nenea Tache Vameşul“ ale Sărmanului Klopştok.

Transcriu judecata d-lui Perpessicius şi o consider definitivă în ceea ce priveşte substanţa *Crailor* şi modul, aş zice mai curînd perspectiva din care-i priveşte: „În toate fibrele sale, cît de intime, *Craii de Curtea-Veche* este o operă funciar realistă, cu rădăcinile adînc înfipte în vadul acesta de la porţile Răsăritului, care este Ţara Românească. Prin atmosfera, însă, de ansamblu pe care o realizează, prin transfigurarea acestui material realist, prin continua lui răsfrîngere în fîntîna miraculoasă, de umor şi poezie, care este sufletul scriitorului, *Craii de Curtea-Veche* este cea mai puţin pămîntească dintre lucrările noastre epice, cu iz de istorie contemporană.“

Şi cu toate aceste preliminarii, destul de largi, încă n-am ajuns la obiectivul propriu al studiului nostru. Opunînd două judecăţi asupra lui Matei Caragiale, pe a d-lui Vladimir Streinu şi pe a d-lui Perpessicius, alăturîndu-ne, în toate excelentele sugestii, de preţioasa prefaţă a ediţiei definitive, rămîne să ducem mai departe afinităţile între spiritul lui Ion Luca şi Matei. Să nu uităm însă capitala constatare că opera lui Matei exprimă un fond degradat, deşi derivat din substanţa lui Ion Luca. N-avem pretenţia de a desăvîrşi această dificilă radiografie în spiritul celor doi Caragiale; dar o serie de sugestii vor putea duce la unele concluzii convingătoare; sprijinindu-ne pe analogie şi nuanţă, nu ne vom sprijini mai puţin pe două realităţi sufleteşti şi artistice.

Dacă teatrul comic al lui Ion Luca reprezintă un realism de disciplină clasică a expresiei, un cert aticism, ca de altfel şi *Momentele*, verva acestui sector important din opera lui rezidă în viaţa evocată. Imagina comică a vieţii, încadrată într-o extraordinar de puternică ambianţă socială, într-o structură conformistă a omului, îl ţintuieşte pe Ion Luca în canoanele unui stilizat clasicism. Tipurile comice se mişcă în acea sferă de „general omenesc“, care le-au salvat de pieire, de primejdiile momentului de tranziţie, în care cea mai mare parte de critică le situase, fără clarvedere. Ceea ce intuiţiei lui Maiorescu nu i-a scăpat, viaţa personagiilor din comedii, a fost adîncit mai aproape de noi de pasiunea lucidă a lui Zarifopol, de unde începe o nouă perspectivă critică asupra operei lui Ion Luca. Atitudinea lui satirică l-a descătuşat, prin comedii şi *Momente*, de spectacolul realităţilor sufleteşti general umane, îndreptîndu-l spre excepţia, spre senzaţionalul faptelor şi oamenilor. Figurile fantomale din *Năpasta*, oricît ar fi abstracţiuni portretizate, frica patologică a lui Zibal şi evoluţia ei spre demenţă, din *O făclie de Paşti*; febra de conştiinţă, ducînd deopotrivă la nebunie, a lui Stavrache, urmărit de năluca fratelui său crezut mort, a cărui avere şi-o însuşeşte, din *În vreme de război*; schimbarea de personalitate a lui Abu-Hasan, devenit calif, pentru scurt timp, dintr-un capriciu al califului însuşi; răzvrătirea unei eredităţi turburi, în Mitu şi Ileana din *Păcat*, deşi răul e suprimat de un glonte al părintelui înspăimîntat de incest; ciudatul magnetism erotic al Mînjoloaiei, simbolica transfigurare a cerşetoarei din *Calul dracului,* chiar destinul sucit şi întors spre umor al lui Cănuţă, esenţa demoniacă a lui Kir Ianulea şi însăşi experienţa de un crud sarcasm din *Pastramă trufanda,* oricît ar rămîne în anecdotă, sunt tot atîtea punţi de trecere de la un clasicism de substanţă (al comediilor şi al *Momentelor)* spre regiunile subconştientului, tot atîtea abateri ale realismului clasic spre lumea de semne şi umbre ale fantasticului. Că şi în acest lot mai singularizat al operii lui Ion Luca expresia se menţine în canoanele clasice, că simbolul tinde spre obiectivare şi contur este prea adevărat. Dar faptul însuşi că tipul este acoperit de simbol, că fantasticul este organizat spre obiectivare este şi indicaţia cea mai clară că am ieşit din realismul observaţiei din comedii şi *Momente* şi că am trecut într-o zonă mai confuză ; îndătinat şi împătimit clasicist (cum o confirmă în atîtea rînduri Zarifopol), Ion Luca, oricîtă culoare ar pune în *Abu-Hasan* şi în *Kir Ianulea,* oricîtă transfigurare ar învălui *Calul dracului,* sau oricît ar controla, prin subconştientul lui Zibal şi al lui Stavrache, bîntuiţi de vise, nu-şi va putea anula luciditatea, iar organizarea geometrică a stărilor celor mai fluide de conştiinţă va fi mărturia unei arte poetice unitare. I-a rămas lui Matei să facă ultimul pas spre sugerarea misterului, spre decorativul liric, spre evocarea excepţionalului moral şi spre acea aură de persistentă morbideţe din proza lui somptuoasă. Născuţi în două momente diferite, era firesc să se dezvolte Matei în simbolism şi decadentism, precum firesc era să se dezvolte Ion Luca în clasicism şi romantism. Preferinţa lui pentru fantasticul lucid, spre „visul exact“ al lui Edgar Poe, din care traduce, ca şi din Perrault, înclinaţia spre umorul organizat din absurd al lui Twain, ne arată limitele pînă unde se-ntinde specia de fantastic şi romantism a lui Ion Luca. Şi n-aş exagera dacă aş aminti aci de fantasmagoria realistă de uluitoare ingeniozitate din *D-ale carnavalului,* alcătuită cu o grije tehnică de ceasornicar, deşi îţi lasă o ciudată impresie de „vis al unei nopţi“, petrecut într-un cadru tipic de mahala autohtonă ; senzaţia de feeric în realitate a acestei pe nedrept deconsiderate farse, joc de măşti hilare, în care travestirea nu e numai un clasic procedeu burlesc, are ceva din farsa bufă a destinului, a unui destin, desigur, degradat şi el la sarcasm.

În sufletul lui Ion Luca existau doi spiriduşi, şi parabola lui din *Două poveţe* are un tîlc mai adînc decît al unui procedeu literar grefat pe o anecdotă. Matei Caragiale a smuls masca de rînjet comic de pe obrazele personagiilor lui Ion Luca, şi într-un plan de vis, ca un fel de fundal pe care-şi profilează neliniştile, a tins (e drept, numai într-un somptuos decorativ) spre masca tragică a omului. Iar acea lumină stinsă, de muzeu, care se filtrează în *Remember* şi peste figurile lui Paşadia şi Pantazi din *Craii,* străbate nu numai din modelele lui literare, din „familia de spirite“ în care s-a regăsit, dar şi din natura unei sensibilităţi crepusculare, împuţinată în vitalitatea ei.

Această viziune crepusculară, farmec şi pecete totodată, a lui Matei Caragiale l-a refugiat într-un trecut de glorie şi decadenţă, cu ciudate afinităţi spre fosforescenţele morbide ale celor doi „crai“, în irezistibila lui atracţie, cu toată repulsia confirmată, pentru deşănţata făptură a lui Pirgu şi în pasiunea-i de neurolog literar în sanatoriul moral al Arnotenilor.

Nu s-a exagerat oare transpunerea în fantastic şi în subconştient a literaturii lui Matei Caragiale ? Scot de sub orice îndoială nuvela *Remember,* petrecută într-un cadru exotic, într-o atmosferă de rafinat *fin de siècle,* cu teme vădit apropiate pe cale livrescă şi simfonizate într-o amplă proză ritmată ; ea aparţine firesc influenţelor discernate de d. Vladimir Streinu şi de d. Perpessicius. Şi oricîte elemente de pitoresc lexical s-ar găsi în tablourile arhaice ale *Pajerelor,* oricîte zugrăveli de epocă s-ar desprinde din rama lor, prin dîrzul exerciţiu de strictă poetică parnasiană, versurile lui Matei Caragiale sunt numai prefigurări ale atît de autohtonilor *Crai de Curtea-Veche.* Fantastică este, în acest roman descins din Filimon, din Ion Ghica, din Anton Pann chiar, din *Kir Ianulea* şi din unele ascunse fibre ale comediilor lui Ion Luca, numai proiectarea de pe pămînt pe cer a imaginilor lui Paşadia şi Pantazi. Tranfigurarea unei realităţi aspre, nostalgia după un trecut glorios şi hîd, strălucitor şi bolnav este mai puţin fantasticitate şi mai mult somptuoasă artă decorativă. Heraldistul transformă în două mumii savant îmbălsămate două din personagiile centrale ale povestirii. Nu simt planul de transcendenţă în planul poetic în care se mişcă Paşadia şi Pantazi, aşa cum îl simt la Poe şi la Villiers de l'Isle Adam, în a căror „familie de spirite“ a fost situat arbitrar Matei Caragiale. E mai aproape de Barbey d'Aurevilly, prin culoare, prin emfaza rafinată a frazei ; iar ridicarea „crailor“ pe un registru atît de sus este un element de opoziţie, o nevoie de spiritualizare faţă de aspectul realist, văzut în Pena Corcoduşa, în Pirgu şi fauna Arnotenilor.

Matei Caragiale procedează cu antiteze romantice, cu tonuri crude sau suave, în limitele unei savante arte decorative ; cel dintîi procedeu îl apropie mai curînd de Ion Luca, de acele tablouri larg arhaice din *Kir Ianulea* şi *Abu-Hasan* decît de Poe şi Villiers de l'Isle Adam. Cît priveşte figura lui Pirgu, în care d. Streinu vede un travestit Tribulat Bonhomet, n-are nici o semnificaţie metafizică, în afară de sensul generalizat al categoriei lui morale. I-aş putea aduce lui Matei Caragiale o temeinică imputare de literaturism în prezentarea ditirambică a lui Paşadia şi Pantazi, imputare ce se potriveşte şi lui d'Aurevilly, maestrul lui necontestat în procedeele stilistice. O senzaţie de prea artificial şi de obositor pompos m-a întovărăşit, la recitirea *Crailor*, în pasagiile de genealogie poetizată a mentorilor lui spirituali, în fraza cu verb împanaşat şi cadenţă de paradă. Aci se află, cu deosebire, intersecţia lui Matei Caragiale cu Barbey d'Aurevilly, şi în spatele „crailor“ valahi simţi modelul bătăiosului muşchetar catolic. Stăpîn pe o rară orchestraţie stilistică, Matei Caragiale trece pe alt versant arta formală a lui Ion Luca ; tatăl pornea din canoanele clasicismului, fiul, din cele romantice şi simboliste. Pasiunea pentru cuvînt, pentru ritm, pentru culoare este în esenţă aceeaşi, numai că se realizează cu mijloace diferite. Sensibilitatea lui Ion Luca este mai echilibrată, a lui Matei e mai istovită ; unul şi-o exprimă cu disciplină clasică, celălalt cu violenţă romantică.

Spune Paul Zarifopol în *Introducerea* la primul volum de *Opere* al lui Ion Luca : „Caragialeştii au fost o dinastie de oameni cu geniul rîsului. Unchii lui Caragiale, Iorgu şi Costache, ca şi nepotul lor Ion Luca, ca şi copiii acestuia, au rîsul în structura intimă a spiritului. *Sarcasm studiat şi savurat, ca la Matei Caragiale* (sublinierea e a noastră) sau persiflaj izbucnitor şi irezistibil, ca la regretatul Luca Ion, la sora, la părintele lor şi, cum mi se pare, la cei doi unchi ai acestuia. Cine a frecventat familia lui Caragiale a cunoscut, în caz excepţional, ce este vocaţia rîsului ca artă şi simţul comicului ca instinct fundamental“ (pag. 20).

Zarifopol vorbeşte dintr-o îndelungată frecventare a familiei Caragiale ; şi precum există un proces de degradare în materialul psihologic al lui Ion Luca, din nuvelele fantastice, tot aşa există unul similar în modul lor de a rîde ; dar, ca să duc filiaţia mai departe şi-n acest sens, găsesc de neapărată utilitate să mai citez ceva din aceeaşi *Introducere* a lui Zarifopol : „«Simt enorm şi văd monstruos», zice Caragiale în chip de concluzie, după ce descrie exasperarea nervoasă a nopţii petrecute în *Grand Hôtel Victoria Română*. Bucata are întreagă caracter de reminiscenţă acută, şi cine l-a cunoscut bine pe Caragiale se opreşte la cuvintele de mai sus ca la un semnal deosebit ; ele nu sunt numai o formulă ocazională, ci exprimă un temperament şi lămuresc o metodă artistică. Sensibilitatea «enormă» şi viziunea «monstruoasă» au imprimat artei sale caracterul excesiv : în comic, stil caricatural ; în tragic, forme de groază şi de tortură extreme“ (pag. 22).

În tragic, sensibilitatea „enormă“ a lui Ion Luca s-a spiritualizat la Matei şi a coborît în subconştient, dar într-un subconştient mai mult mecanizat, fiindcă este atavic (de-aci frecvenţa atîtor genealogii în *Craii*), în comic, „rîsul cu poftă“ al tatălui, de care vorbea Gherea, s-a transformat la fiu în „sarcasm studiat şi savurat“. Aplicată la fragmentul realist al romanului, intuiţia lui Zarifopol se potriveşte admirabil. Rîsul plin, expresiv din comedii şi *Momente* derivase şi la Ion Luca în sarcasm violent, absurd adesea, ca în *Inspecţiune, Pastramă trufanda, Cănuţă, om sucit.*

Devenit „sarcasm studiat şi savurat“ la Matei, degradat, în sensul etimologic pe care-l dăm necontenit acestui cuvînt, îl întîlnim în prezentarea portretului lui Pirgu, al Penei Corcoduşii, al Arnotenilor, cu toate rubedeniile lor, expresii de pitoresc moral, de degenerescenţă, în care ascuţimea anatomică şi savoarea caracterizării duc mai departe instinctul ereditar al Caragialilor de a rîde estetic. Filiaţiile ce vom stabili ne vor duce la surprinzătoare constatări şi esenţiale asemănări şi deosebiri.

Conformiste, personagiile din comediile și *Momentele* lui Ion Luca au instincte solide de conservare ; normale în vitalitatea lor, egoiste în forța lor de adaptare, rareori le surprindem și deficiențe vitale. Ele pîndesc pe încornorații Jupîn Dumitrache și Trahanache, pe decrepitul Dandanache, pe senilul Conu Leonida ; se regăsesc în declinul amoros al Miții Baston, al lui Pampon și Crăcănel, înlocuiți de egoiști mai intacți. Ciclul vieții nu încetează în Ion Luca. Pe Trahanache îl suplinește Tipătescu, pe Jupîn Dumitrache — Chiriac, pe Pampon și Crăcănel — Nae Girimea, și pe Mița Baston — Didina Mazu. Viața circulă în cicluri perfecte, se primenește, instinctele atrofiate sunt înlocuite de altele, mai viguroase. Și chiar deficienții au satisfacții parțiale : Jupîn Dumitrache, în politica guardiei naționale și-n lectura gazetei lui Rică, Trahanache, în „machiavelicurile" electorale, Dandanache în dreptul viager de a fi parlamentar, Conu Leonida în pasiunea nătîngă și inofensivă de a pune Europa la cale față de Coana Efimița. Viața se dezagregă la Ion Luca, în paroxismul unei catastrofe, ca în cazul lui Leiba Zibal, al lui Stavrache, al lui Mitru și Ileanii, al Mînjoloaiei prin foc, cum focoase îi fusese și ispitele femeiești, al lui Cănuță prin hazard stupid. În general, însă, viața triumfă impudic, se adaptează cu un rar mimetism al instinctelor. De o sensibilitate crepusculară, viața se consumă în însuși paroxismul plăcerii în eroii lui Matei. Pașadia moare extenuat de pofte, Pantazi cade într-un fel de decrepitudine, după moartea logodnicei, Pena Corcodușa se stinge lamentabil după un trecut vestit de luxură, Pirgu se ridică pe un morman de turpitudini și pe o acumulare de maladii secrete. Arnotenii își cheltuiesc, cu ultima exasperare, vitalitatea lor detracată ereditar.

Obsesia eredității vine și ea din literatura lui Ion Luca, din figura lui Leiba Zibal, din a popii și copiilor lui, din *Păcat,* și se extinde, ca o pecingine, în *Craii de Curtea-Veche*. Viața merge spre un declin iremediabil în proza lui Matei, ciclurile ei se-ncheie grăbit, într-o anormală zbatere. Același proces de degradare, văzut în atîtea nuanțe, se prelungeșe pînă în esența făpturilor. *Craii* respiră un aer de clinică și de muzeu, care nu adie decît prea rarefiat în proza lui Ion Luca. Toată vigoarea lui Matei se-nverșunează în a da relief figurilor în declin, și sarcasmul lui „studiat și savurat" în direcția aceasta își află cea mai expresivă realizare.

Dacă Pașadia moare și Pantazi cade într-un fel de abulie, după un ceremonial grav, transfigurator, celelalte personagii se istovesc într-o zvîcnire de viață cu atît mai încordată cu cît unii sunt mai aproape de dezagregare, iar alții cu blestemul păcatului în sînge. Spiritualizînd decăderea intelectualilor, decadența celuilalt lot de personagii este urmărită într-o zonă mai realistă, uneori crud de autentică. Alternarea lui Matei Caragiale între expresia aulică și argot, între suav și trivial, repetă alternarea lui Ion Luca între comedii și *Momente* și între nuvelele lui fantastice. În limbagiul realist, Matei merge un strat mai jos decît Ion Luca, în cel rafinat, un strat mai sus. Excepționala forță lexicală din *D-ale carnavalului* și *O noapte furtunoasă,* cu locuțiunile atît de tipic mahalagești, nu seacă în verva „studiată și savurată" a limbagiului lui Pirgu, a Penii Corcodușii și în seva expresivă a cuvîntului, cînd e vorba să prindă tipurile din familia Arnoteanu. Și în această direcție, filiația nu se urmărește numai pînă la Ion Luca ; ea merge pînă la Filimon, la Ion Ghica și Anton Pann, la verbul colorat, pitoresc al suburbiei bucureștene, moștenire turco-fanariotă, atît de adînc pătrunsă în graiul muntean orășenesc.

Derivația Dinu Păturică-Pirgu este, în sensul ascensiunii sociale, profund îndreptățită ; ca structură intelectuală, diferența este remarcabilă. Să ne amintim de acel caracteristic capitol din romanul lui Filimon unde ni se vorbește de „educațiunea ciocoiului", și ușor ne vom da seama de marile deosebiri dintre studiosul Dinu, ocupat în timpul liber cu lecturi alese, și dintre ignarul și trivialul Pirgu. Intermediarul amorurilor clandestine ale lui Pașadia, măscăriciul hilar și antreprenorul de vicii Pirgu cuprinde mult din esența morală a neuitatului Mitică. Dar, pe cînd Mitică este, în concepția lui Ion Luca, un inofensiv, un flecar și un profitor mărunt, pe aceeași scară a degradării, Pirgu devine, în concepția lui Matei, un Mitică primejdios, perfid și lacom. Lipsit de orice scrupul, el e profitorul îndrăzneț al marilor slăbiciuni aristocrate, maimuțoiul lubric și cu pretenții de gust și chiverniseală din faza lui de totală ascensiune. Miticismul lui Pirgu țîșnește violent, cinic în persiflarea exercitată asupra lui Pașadia, la chef și-n ofertele lui suspecte. Din specia intermediarilor lui Ion Luca (Spiridon și calfa Iordache), Pirgu evoluează la potențe nebănuite, depășind mediul lui firesc, în care ceilalți se resemnează, și exploatînd o burghezie și o aristocrație în descompunere. Însuși limbagiul lui întrece în îndrăzneala cuvîntului tare limbagiul lui Spiridon, băiatul de pricopseală, și a lui Iordache, confidentul și ocrotitorul tuturor combinațiilor erotice ale lui Nae Girimea. Este surprinzător cîte filiații subterane se pot stabili între Pirgu și tipurile lui Ion Luca, iar între el și atîția bărbați întreținuți din seria *Momentelor*, cu adaosul firesc al degradării, sunt încă tainice similitudini. Procesul pe care Ion Luca îl face burgheziei și mahalalei noastre este intrinsec ; marele comic nu uzează de contraste violente și nu opune aici un reprezentant al „vechiului regim“ lumii triviale a Miticilor, a Cațavencilor și Farfuridilor. Pătimaș clasicist, el intră direct în mecanismul sufletesc al tipurilor. Romantic și cu nostalgii omagiale, Matei reia procedeul contrastelor lui Filimon, evident modernizîndu-le expresia artistică, opunînd viciului intelectualizat al „crailor“ viciul porcin al lui Pirgu. În detracații lui Ion Luca e destulă bonomie și un soi ciudat de pudicitate, în ai lui Matei este numai cinism, conștiință lucidă a răului ce-i bîntuie și răului pe care-l pot cauza. Sentimentul de gratuitate al răutății, atît de pregnant surprins în sceneta celor trei Mitici, care este *C.F.R.*, se volatilizează în figura lui Pirgu ; răutatea lui vine din străfundurile unei eredități umilitoare, din tarele lui fiziologice și din spectacolul încurajator al unei burghezii și aristocrații pornită pe panta desfrîului. Viziunea satirică a lui Matei descinde din Filimon, fără melodramatism și atitudini justițiare ; în acel „sarcasm studiat și savurat“, intuit de Zarifopol, intră un dezgust, un dispreț masiv. Matei Caragiale nu se sfiește să-și exprime oroarea față de Pirgu, care-l atrage și respinge deopotrivă.

E cunoscut aspectul sub care Ion Luca prezintă „eternul feminin“ ; aș spune că există în figurile lui femeiești o sarcastică intuiție a poeziei trivialității. Zoe, Veta, Zița, Mița Baston, Didina Mazu, din comedii, Acrivița din *Kir Ianulea*, nevasta lui Cănuță, de care nu scapă pînă la moarte, toate mamițichele, soacrele, coana moașă din *La moși*, aventuroasa madam Georgescu din *Tren de plăcere*, mahalagioaicele mondenizate din *Five o'clock*, soacra și nora din *Articolul 214* și altele cîteva sunt plămădite din același aluat. Vulgare, ipocrite și egoiste, lacome de plăceri senzuale, femeile create de sarcasmul lui Ion Luca, după cunoscutul proces al degradării, devin, în *Craii de Curtea-Veche*, căzături morale, pierzîndu-și orice constrîngere socială a instinctelor. Sociologia familiei la Ion Luca este numai ușor pesimistă ; a lui Matei este fundamental misogină, iar conveniențele sociale nu mai au nici o umbră de cenzură a moravurilor. Gîndiți-vă la ce a ajuns frumusețea apusă a Penii Corcodușii, ce sabat de instincte dansează în casa Arnotenilor, unde mama și fiicele se întrec în nerușinare, unde bărbatul tolerează și profită fără sfială. În *Cadou, Mici economii, Lună de miere, Diplomație*, soții încornorați mai au unele reticențe, cînd se întîmplă chiar să nu știe ; iar candoarea lui Trahanache, a lui Pampon și Crăcănel, ca să nu mai vorbim de aprigul „ambiț“ al mahalagiului Jupîn Dumitrache, sunt pilde elocvente de rolul pe care conveniențele sociale îl joacă în opera lui Ion Luca. Maiorică Arnoteanu tolerează soției, aplicînd și ea reciprocitatea, toate compromisurile ; iar combinația veselă a lui Pirgu, negociator al logodnicii lui Pantazi pentru Pașadia, cu înțelegerea lui Maiorică, părtaș al cîștigului, vorbește îndeajuns de ceea ce înseamnă același proces de degradare al „eternului feminin“ de la Ion Luca la Matei.

Imaginea femeii care a speriat și pe dracul, Ianuloaia, este suavă totuși pe lîngă Mima și Tita, fetele Elvirei Arnoteanu. Și nu este fără însemnătate o surprinzătoare asemănare între Ion Luca și Matei, cînd primul califică pe surorile Acriviței „iepele lui Cănuță“, iar al doilea vede în fetele Elvirei „niște cotoșmane, niște armăsăroaice“ (pag. 155). Nu sunt aci numai simple potriveli verbale, ci o intuiție comună a feminității, venită din subconștientul ereditar.

Și ca să încheiem apropierile între Ion Luca și Matei, reproducem un fragment de episod din *Craii de Curtea-Veche*, cu certe ecouri din excelenta povestire *Calul dra-*

cului : „La o cotitură, Pantazi porunci să oprească şi mă pofti să cobor şi să-l urmez. Mai departe se înălţa, căscată toată şi fără acoperiş, o ruină. «Hanul dracului, zise Pantazi. Sunt numai aici în Ilfov mai multe, toate cu istoriile lor fioroase de tîlhari şi de stafii ; în ăsta am făcut odată un chef noaptea, la lumină de masalale.» Băgai de seamă că ne făcusem acuma trei ; ca din pămînt se ivise o ţigancă, o ţigancă bătrînă, în zdrenţe. După cîteva cuvinte schimbate cu Pantazi în ţigăneşte, se lăsă pe vine şi începu să vrăjească, aruncînd bobii pe un taler" (pag. 183).

Dar n-am mai conteni dacă am sta să identificăm toate acele perigrinări prin mahalale, prin localuri periferice, prin grădinile de vară ale Bucureştilor, paginile de evocare ale Cişmigiului, atmosfera atît de pitorescă şi de familiară şi eroilor lui Ion Luca ; e de ajuns să ne amintim, fugar, de excelenta viziune a unei zile de vară bucureşteană în *Căldură mare,* de Bucureştii de epocă din *Kir Ianulea,* de itinerariul lui Jupîn Dumitrache, explicat lui Ipingescu la începutul *Nopţii furtunoase,* urmat de la grădina „Inion" spre mahalaua lui, ca să ne dăm seama şi-n aceste linii generale de cîte filiaţii se mai pot stabili între Ion Luca şi Matei. Filiaţii care duc la o tradiţie mai veche a prozei noastre, la Filimon, cu descrierea mahalalei Izvorului, unde locuia Kera Duduca, şi la capitolul *Scene din viaţa socială* din *Ciocoii vechi şi noi,* ca şi la pitoreştile tablouri din Bucureştii de la începutul veacului trecut din *Convorbirile economice* ale lui Ion Ghica, pasionat topograf al capitalei.

Formula sainte-beuviană a „familiei de spirite" în direcţiile acestea cată s-o folosim, cu prisosinţă, nu în aceea a spiritului poesc şi a derivaţiilor lui în literatura franceză. Concluzie care nu exclude variatele influenţe dinafară exercitate asupra lui Matei Caragiale şi abundent semnalate de d. Vladimir Streinu şi de d. Perpessicius deopotrivă. Dar ele nu sunt atît de substanţă, cît de motive şi procedee stilistice.

Chiar şi sub acest aspect, tehnica lui Matei Caragiale, în *Craii de Curtea-Veche,* n-are aderenţe cu Poe şi cu Villiers de l'Isle Adam, ci mai mult cu Barbey d'Aurevilly, prin somptuozitate, culoare şi masca imperială, supărătoare azi la scriitorul francez, prea literaturizată şi la prozatorul nostru. Estetica lui Ion Luca este clasică în comedii, în *Momente* şi în poveştile lui cu tîlc didactic, echilibrul expresiei este evident în unele nuvele cu fond tragic, ca *În vreme de război,* şi fantasticitatea este o formă a imaginaţiei de a sugera adevăruri morale. Numai în *Păcat* şi *O făclie de Paşti* stilul lui Ion Luca lunecă la procedee senzaţionale, de foileton, cu retorism patetic.

De la tată la fiu trecem prin două structuri estetice opuse ; Ion Luca este de structură clasică şi Matei de structură romantică, unul e atic şi altul somptuos, în ritmul interior al stilului ; unul construieşte, celălalt sugeră şi evocă. Sunt prea evidente deosebirile spre a nu le observa. Unde însă filiaţia între Ion Luca şi Matei capătă revelatoare înfăţişări este în esenţa lor spirituală ; nu o naivă analogie ne-a dus la scoaterea în evidenţă a acestei esenţe, ci o sumă de analogii interne. Am insistat, poate cu oarecare abuz, asupra sensului degradării de material sufletesc între literatura lui Ion Luca şi *Craii de Curtea-Veche ;* numai pe această intuiţie fundamentală se pot stabili analogii pe care ne-am îngăduit a le sugera ; ele s-ar putea multiplica, într-o cercetare mai atentă. Noi n-am făcut altceva decît să atragem atenţia asupra acelor ce ni s-au părut mai importante. A desprinde *Craii* de o tradiţie caracteristică a prozei muntene şi orăşeneşti echivalează cu a contesta orice autenticitate de peisagiu intern şi extern operii capitale a lui Matei Caragiale. Filiaţia ei din Ion Luca şi din sectorul Filimon, Ion Ghica şi Anton Pann îi sporeşte tîlcul şi-i măreşte frumuseţea proprie.

1937

VIRGIL CARIANOPOL:

„UN OCEAN, O FRUNTE ÎN EXIL“

(poeme) *

Cu toate sforțările d-lui Virgil Carianopol de a fi original și suprarealist, voind să halucineze poetic propriu, în poemele sale de azi, influențele strivitoare din d. Ilarie Voronca apar ca petele de sînge pe mîinile Lady-ei Macbeth.

D. Carianopol nu este singurul imitator al d-lui Voronca, dar imitația sa merge pînă la plagiat. Se pare că gruparea de la *Unu*, condusă de d. Sașa Pană, trăiește acum numai din surogate și reprobabile ciupeli. Pentru niște pretinși revoluționari, plagiatul este, s-o spunem fățiș, nu numai rușinos, dar și o dovadă de neseriozitate totală.

Fiindcă mustrările vagi n-au nici o legitimare, să procedăm la o copioasă identificare de texte între volumul d-lui Carianopol și poezia d-lui Voronca.

D. Carianopol scrie la pag. 13 :

Pornim. Nu este nici drum, nici întoarcere,
nimic în afară de noi, acolo unde tu sau eu
ne vom agăța de piatra limpede
a unui chiot.
Furtuni trec pe lîngă noi
în rochii largi.
Ele știu să danseze, știu să iubească.

---

* Edit. „Unu“.

Nu numai atmosfera sentimentală din *Patmos* al d-lui Voronca este evident imitată, dar și multe imagini ; la d. Voronca găsim :

Fără întoarcere, fără fugă
(pag. 63)

Acolo unde tu sau eu ca o piatră limpede
(pag. 76)

Ele au bucle. Ele știu să surîdă
(pag. 19)

D. Carianopol scrie, în același poem :

Rîuri asasinate așteaptă,

iar d. Voronca scrisese :

Mări ucise
(pag. 20)

În continuare, la d. Carianopol, pag. 14 :

Apropie-te, salută
sunt pămînturi alte Planete
și sîngele istovit
căzut cu fruntea pe braț.

La d. Voronca :

E o altă planetă
(pag. 51)

Și inima căzînd istovită ca un braț
(pag. 71)

D. Carianopol, tot în continuare, se-ntreabă :

Au fost vedenii ?,

ca și d. Voronca, păgubitul, la pag. 69 din *Patmos*.

D. Voronca exclamă, tot la pagina 69 :

O, Patrie generoasă,

iar d. Carianopol amplifică :

O ! ţară, bucuria mea vastă
(pag. 21).

D. Voronca spune, la pag. 74 :

Ştiu bine : nu mai sunt eu,

şi după el, d. Carianopol :

Ştiu, nu mai sunt acesta
(pag. 22).

D. Voronca se-ntreabă :

Şi tu, oare tot eu să fi fost ?
Tot eu ?
Şi tu ?
Şi lumina ca o pădure cenuşie ?,

ca, în acelaşi sens, d. Carianopol să imite :

atunci cine eram eu
dar tu
dar depărtarea sunînd în gura mea
ca un corn de vînătoare ?

În *Patmos*, d. Voronca scrie (pagina 36) :

Avea o formă de pian :
        puteai să smulgi din ea
acorduri cum din pămînt arme
                şi monezi şi
statui îngropate,

iar la pag. 60 :

Şi acum aici pe ţărm. Unde e omul împăcat
Pescar întors din larg cu barca plină de peşti,

ca d. Carianopol să peticească în poemul său, *O pleoapă mai palidă*, la pag. 26 :

Deschid gura şi iată cum apar ca un fum de ţigară
pămînturi îngropate lîngă
celelalte minereuri, pămînturi
smulse din mine ca o mulţime de acorduri.
Unde sunt atîtea cîntece zburate
spre apa de pian a unor clape ?

cu aceeaşi pagină, în continuare :

Singur fără nimeni
pescarii mei întorşi din larg
cu pămînturile mele în plasă.

N-am identificat nici jumătate din plagiatele de metafore ale d-lui Carianopol ; textele noastre confruntate, cu indicaţia paginilor, sunt mult mai numeroase. Le rezervăm unor eventuale întîmpinări, căci plagiatorii suferă de vanitatea protestului.

În orice caz, este penibil să aplicăm aceste mijloace de poliţie literară într-o mişcare cu ambiţii atît de individualiste şi atît de recalcitrantă. D. Virgil Carianopol se deserveşte şi deserveşte nava pe care s-a îmbarcat, cu metoda prea academică a plagiatului prin înnădire de imagini.

1934

VIRGIL CARIANOPOL:
„SCRISORI CĂTRE PLANTE“ *

D. Virgil Carianopol a debutat ca un penibil imitator al d-lui Ilarie Voronca ; volumul său *Un ocean, o frunte în exil* era o plimbare naivă prin ploaia de imagini suprarealiste, fără coerenţă lirică şi, atunci, fără nădejdea unei regăsiri. Versurile sale n-aveau un conţinut precis, ciocnindu-se ca aştrii scăpaţi din legile unui univers în debandadă. D. Carianopol este şi în *Scrisori către plante* (titlul aminteşte încă de *Plante şi animale*, volumul d-lui Voronca !) un imagist frenetic. Dar de data aceasta imagina are o funcţie lirică, rămînînd un mijloc de exprimare a sentimentelor. Poetul, rătăcit de sine însuşi, de poezie, se regăseşte astăzi, deşi sensibilitatea lui s-a rumenit la torţa a două mari temperamente lirice, a poeziei de revoltă şi viziune apocaliptică a lui Esenin şi la poezia argheziană. De altfel, excelenta traducere a lui Esenin, făcută de d. Zaharia Stancu, a utilizat un limbaj poetic arghezian, ca cel mai propriu pentru echivalarea în româneşte a unui poet de o excepţională vigoare. De Esenin îl apropie pe d. Carianopol anume teme, o anume haiducie a sensibilităţii, un simţ al pămîntului şi al vieţii elementare. Influenţa vine prin substrucţia simţirii deci, nu prin expresie, fiindcă este mediată prin traducerea amintită. Din d. Arghezi, d. Carianopol foloseşte factura versului şi asociaţia specifică a cuvîntului, plin de sevă şi de o dură materialitate. Din scurta sa trecere prin suprarealism, i-a rămas gustul pentru jerbiile de imagini, exprimîndu-şi simţirea directă pe planul figurat al transpunerii în echivalenţe de o surprinzătoare plasticitate.

Impresia cititorului ar fi greşită dacă ar crede că d. Carianopol este numai un simplu şi divers imitator ; cu toate influenţele sale atît de marcate, d. Carianopol este un poet a cărui maturitate s-ar putea să se afirme într-o zi, deplină.

Vom cita cîteva poeme, foarte caracteristice, care ne îndreptăţesc să credem în talentul său real, cu toate rezervele şi indicaţiile preliminare. Unul dintre ele este şi evocarea unei iubite mistice, a cărei amintire se leagănă într-un real accent elegiac :

Iartă-mă, Ioană :
N-am ştiut că trupul tău sfînt
N-a fost trup de pămînt.
N-am ştiut că ai fost o pasăre călătoare,
Care ai omorît şerpii potecilor în picioare...
N-am ştiut că viaţa ta a fost o stradă
Pe care amintirile îşi sunau clopoţeii de zăpadă.

Iartă-mă că ţi-am uitat
Tristeţea rămasă în pîinea obrazului curat.
N-am ştiut că ai trecut prin copilărie
Ca printr-o casă pustie ;
N-am ştiut că-n tine dormeau păsările aurorii,
Că-n umerii tăi băteau aripile aurorii...
Am fugit mai repede ca-n vise
Prin viaţa ta cu ferestrele deschise...
N-am ştiut că vei sfîrşi drumul pribegiei
Acum cînd oameni de fum mulg ţîţele viei.
Ne-am fi iubit toată viaţa, Ioană,
Şi seara ne-am fi închinat la aceeaşi icoană...
Pe umerii tăi prea se culca vara,
Prea îşi picura luna ceara,
Părul tău ca obrazul murii
Prea se întrecea cu frumuseţea pădurii...
Iartă-mă, Ioană,
N-am ştiut că în pieptul tău de zăpadă
Începuseră frunzele să cadă...

---

* Edit. Fundaţia „Regele Carol II“.

Oricît imagism cam monoton cultivat s-ar putea observa și oricît de evident este procedeul retoric al poemei, nu i se poate contesta o rezonanță umană, un fel de revoltă resemnată, prin amintire.

Cu oarecare reminiscențe din atmosfera de legendă a poeziei d-lui Radu Boureanu, acest final din *Sîmbăta de sus* filtrează o tristețe, într-un decor de imagini omogene :

Răscruce de drum,
Poate n-o să mai ajung pînă la tine
Să culeg din rugii de mure rubine.
N-o să mă mai tragă munții de mînă pînă la soare,
Să mă muște șerpii apelor de picioare.
Nu-mi vor mai strînge pădurile șaluri verzi la piept,
Lacrimile n-am să le mai deștept.
Poate nu mă voi mai întoarce niciodată
Să-ți pătez cu umbra mea liniștea curată.
Nu mă vor mai aduce graiuri consînzene,
Pe unde dăinuesc tristeți brîncovene.
Voi întîrzia prin cine știe ce periferie,
Cîrciumarii-mi vor turna-n pahar veselie.
Mă vor prăfui verile ca pe-o carte
În Bucureștiul acesta, departe, departe...

Pentru filiația cu Esenin, indicăm, între cele mai bune, *Însemnări* (pag. 35) și *Revolta din noiembrie*, atît de caracteristică prin viziunea de apocalips, prin sentimentul cosmic al revoltei și prin imagina brutală, surprinzătoare prin violență :

Ce dacă fur ?
Ce dacă sunt laș ?
Ce dacă sparg soarele ca pe un ou
Și-i vărs gălbenușul pe oraș ?
Ce știu eu decît să plîng ?
Ce dacă gura mea nebună
A mușcat carne din lună ?
Anii mi-am pierdut prin amintiri întunecoase,
Am jinduit toată viața după lucruri frumoase.
Am hoinărit cu sufletul încins în sfoară
Și tinerețea mi-am măcinat-o ca o moară.

Din clasele pe care plîngea igrasia
M-am înhăitat cu visul și cu poezia.
Ce folos însă că mi-am cîntat tainele,
Eu căruia visul i-a furat hainele ?
La ce mai sunt bun ?
Ce speranțe, ce tristeți am avut eu,
Care am dat cu pietre în Dumnezeu ?
Inima mea ca o văpaie
Luminează boii care fumează liniștea din paie.
Sîngele meu, ca o furtună
Clopoțeii stelelor îi sună.
Acum nu mai plîng,
Gîtul trecutului nu mai strîng.
Arunc în urmă o gresie
Și munții își înalță privirile ;
Arunc în urmă un pieptene
Și o pădure mă desparte de toate amintirile.

Satelit a două mari planete lirice, d. Virgil Carianopol a dat un conținut de sensibilitate unei virtuozități imagiste, care, pornind din jocul în vînt al „cuvintelor în libertate“, a ajuns să îmbrace un filon elegiac. Virtuozitatea de imagine, de o violență prea formală, deși indică o regăsire, recomandă prezentele *Scrisori către plante* tot ca pe un debut, de data aceasta demn de luat în considerație.

1936

VIRGIL CARIANOPOL:

„CARTE PENTRU DOMNIŢE“ *

A fost o perioadă de militantism critic, în care a eticheta un scriitor drept sămănătorist echivala cu o stigmatizare ; era de fapt o reacţiune violentă în contra unui tradiţionalism înţeles ca o mumificare a simţirii şi a expresiei ; era reversul unei fireşti supralicitări a tuturor noutăţilor (unele atît de învechite) faţă de spaima paralizantă de înstrăinare. Astăzi este clar că poezia contemporană nu numai că nu s-a depărtat de genul ei caracteristic, dar a scăpat prin variatele influenţe şi experienţe la care a fost supusă de o iminentă sinucidere prin banalizare. Sincronizarea ei cu cele mai îndrăzneţe revoluţii de formule şi de sensibilitate a făcut posibilă însăşi înnoirea unei tradiţii autohtone, care ajunsese într-un punct mort. Sămănătorismul a decedat ca formulă exclusivistă, ca academism sterp ; dar fibra lui de simţire, sentimentul solidarităţii cu natura, cu omul sătesc, cu nostalgia stării de primitivitate, cu familia în sens de spirit s-ar putea spune că a ieşit fortificat prin toate acele încercări de a se scutura de el. Poezia unui Ion Pillat, a lui Adrian Maniu, a lui V. Voiculescu, a lui Lucian Blaga s-a reîntors la vatra străbună, la inima ei caldă, ocolind-o într-un fel şi fructificîndu-şi latenţele, în contact cu poezia europeană. Fie că s-a adăpat la izvoarele simbolismului francez, fie la cele ale expresionismului german — un lot, cel tradiţionalist, din poezia noastră modernă a răscolit motive, mituri şi „personanţe“ foarte caracteristice româneşti, evoluînd de la exterior, de la decorativ, spre interior şi metafizic.

D. Virgil Carianopol a-nceput cu exerciţii violent suprarealiste, a trecut prin influenţa argheziană şi apoi prin cea eseniană, ca să poposească lîngă o anume tradiţie : aceea a nostalgiei după peisagiul moral al satului. Noul său volum, atît de unitar ca atmosferă, atît de restrîns ca teme, reînviază cu mijloace noi vechea psihologie sămănătoristă, a dezrădăcinatului. Dar, pe cîtă vreme în sămănătorism inadaptarea la oraş era o deficienţă vitală, un blestem, care ducea la retivitate sau la demisie morală, în ipoteza de astăzi această stare e-nsoţită de o anume frenezie, de anume brutalitate, aş spune, a plebeului deşteptat la viaţă, cuirasat cu mari rezerve de rezistenţă într-un mediu străin.

Este cazul, mai ales, al poeziei d-lui N. Crevedia, atît de tipică pentru noua psihologie, dinamică, a postsămănătorismului. Inadaptatul nu mai e un condamnat, o floare de cîmp zvîrlită în fumul oraşului şi ursită dispariţiei ; el este un transplantat, un măceş ghimpos, supus unei forţate altoiri. Mai puţin vitalistă, în substanţă, mai plîngătoare, mai elegiacă este psihologia poeziei d-lui Carianopol. Mişcarea ei e mai mult figurativă, dobîndită din frecventarea suprarealismului, din tehnica ei caleidoscopică. Însă durerea, nostalgia poemelor sale au accent, acel accent plebeian al suferinţii, care spune-n faţă tot ce simte. Cît de fluide erau nostalgiile rurale ale lui St. O. Iosif, cît de pudică era durerea lui, adevărat scîncet, cît de proiectate-n vis de baladă erau evocările lui haiduceşti ! Rezonanţa lui era de cîntec în surdină, rezonanţa versurilor d-lui Carianopol este de chiot. Iată, de pildă, *Ţăranii*, în prezenţa cărora poetul îşi simte ereditatea :

Îi văd, sunt tot aşa, cu cojoacele rupte,
Cu piepturile şi cu feţele supte,
Le sunt mînile tot aşa aspre şi dure
Privirile, tot oţel din tăiş de secure.
Cu ochii adînci şi lucioşi ca nişte băncuţe,
Aduc la oraş diminețile în căruţe.

---

* Edit. „Cartea românească“.

iar solidaritatea cu ei e strigăt de Bărăgan :

Îi simt după mirosul cojoacelor ude ;
Dar sufletul lor chinuit nu m-aude.
Mă uit în ochii lor trişti şi adînci,
La mîinile lor cari pot să sfărme stînci.
Şi-mi vine să le strig, să-i trag de mintean :
Băă, sunt şi eu tot ca voi, tot ţăran.
Dar glasul meu se topeşte, e de ceară...

şi însăşi înstreinarea e mai energic formulată decît în pasivitatea sămănătoristă :

Seara ţăranii pleacă, cu oraşul suit în cară,
Îi petrec pînă la margine, pînă în ţigănie,
Dar durerea lor pe streinul care merge alături
n-are de unde să-l ştie.
Le urmez căruţele pînă le-nvăluie zarea,
Pînă îşi aprinde luna sus lumînarea.
Aş vrea să mă duc şi eu cu ei, dar sunt laş,
Rămîn să mă sugă tot neliniştea şi luminile
de peste oraş.

În temele tradiţionaliste ale d-lui Carianopol sentimentul înstrăinării este mai dureros, mai tragic la cei rămaşi în sat decît la „dezrădăcinaţi" ; aceştia sunt oarecum întremaţi prin nostalgie, vindecaţi de tristeţile lor citadine prin peisaj rustic.

Figura mamei se desprinde, cu toate presentimentele ei de ţărancă tînjind după o viaţă în comun, nedespărţită între generaţii :

A rămas tot aşa, tot tristă,
A plîns pînă i-a căzut ochii în batistă ;
I-au înnegrit pe degete inelele, şi anii
Parcă i-au sfîşiat aşteptările şi vultanii.
Din părul ei, toate vînturile stau să bată,
Nu i se mai topeşte zăpada niciodată.
I s-au făcut obrajii ca în octombrie viile
Şi-i umblă prin trecut toate amintirile şi stihiile.

Cînd suntem duşi cine ştie pe unde,
Inima ei ne scoate de prin toate colţurile de pe
unde ne-ascunde...
Cînd ne întoarcem de prin depărtări tustrei,
Toate doinele şi fetele din sat sunt nurorile ei,
Iar cînd e singură şi iarna îşi scutură
liniştită cerceii,
Ea aude săniilor cu care umblăm prin lume, tocmai
de peste Olt, clopoţeii.

Nostalgia este mai curînd o secretă corespondenţă de suflete, o înţelegere pe căile nepătrunse dar sigure ale instinctului decît un sentiment de înfrîngere, şi tot aşa figura tatălui sfătuit :

Să-ţi duci, ţărăneşte, ursita prin arşiţi şi prin nămoale

e aureolată de conştiinţa dreptului său de ţăran dîrz :

Mîna ta nu trebuie să schingiuie şi să frîngă,
Ochii tăi ştiu şi să fulgere şi să plîngă.
Să nu doreşti nimănui rău, nimănui ură...
Dar cînd ţi se va lua soarele de la gură,
Pentru dreptate şi pentru drumul fiilor tăi, drept,
Să scoli toţi pandurii lui Tudor,
Cari dorm cu luna înfiptă-n piept.

Solidaritatea nu se limitează numai la familie ; ea îmbrăţişează însuşi sufletul etnic şi peisagiul într-o confraternă imagine, de durere şi fericire regăsită :

Dar cînd mă duc toamna cîteodată pe-acasă,
Cînd văd de departe casa noastră cu turle
Şi îmi ies amintirile înainte cu surle,
Se deşteaptă în mine toţi plugarii noştri robi,
Toată ceata de Cristoşi obidiţi şi neghiobi,
Şi fără să vreau mă dau jos din trăsură,
Iau bulgări de pămînt reavăn şi-i mestec în gură,
Mi se ridică pumnul spre zarea depărtată de plumb
Şi plîng îmbrăţişînd toate tarlalele de tristeţi şi porumb.

Poezia d-lui Virgil Carianopol n-are poate prea multe nuanţe, dar are o persuasiune de accent, o bătaie repede de imagine şi un sentiment de obsedantă nostalgie a satului ; alăturîndu-se tradiţiei sămănătoriste, o depăşeşte prin tot ceea ce timpul a adus ca mijloace noi formale şi prin o anume frenezie scurtă, e drept, dar de simţire autentică.

1938

OTILIA CAZIMIR:

„FLUTURI DE NOAPTE"

D-na Otilia Cazimir este cea mai autentică discipolă a d-lui Topîrceanu. Genul umorului descriptiv, însă pronunţat macabru, l-a cultivat cu virtuozitate Jules Laforgue. Expresia lui e un susţinut concurs de imagini ce sculptează-n linii de exuberantă vizualitate un pastel umoristic. Materialul pe care umoristul descriptiv lucrează e, în genere, de fragilă provenienţă, şi cu predilecţie extras din modice teme cotidiane.

La noi, specia a fost entuziast întreţinută de d. Topîrceanu, care-a cheltuit belşug de vervă scînteietoare, de d. Perpessicius, care a desfăşurat amabilă şi discretă ironie, înnoită de livresc, şi acum de d-na Otilia Cazimir, care aduce minuţie decorativă şi voalat sentimetalism.

Umorul descriptiv, deşi porneşte dintr-o atitudine lirică, e o diminuare a lirismului. Între natură şi imagine nu se întîmplă o contopire armonică, precum pastelul elegiac izbuteşte să realizeze ; nici nu se interiorizează, absorbit, peisagiul, prin proiectarea mărită a sensibilităţii, ca în lirismul pur, ce elimină anecdota şi cadrul, ci se stabileşte un paralelism pe un plan linear : poetul îşi concentrează toate resursele să construiască alături de obiect, să-i juxtapună un decor, în care ingeniozitatea imagistă se transformă-n mijloc şi scop în acelaşi timp. Originalitatea constă deci într-o continuă şi difuzată dinamizare a unui fenomen plastic, a unui act de mişcare din natură.

D-na O. Cazimir îşi reduce lirismul la o simplă *analogie* (un fel de comparaţie bogată, descompusă în clivaje de imagini).

În *Pîrîul* putem urmări succesiv procedeul ; momentele de trecută fericire sunt astfel desenate :

În albia-i ce-n munte-adînc se sapă
Zvîrlugi subţiri alunecă pe fund,
Şi păstrăvi din cotloanele de prund —
Pumnale de argint — se-nfig în apă.
Stropind cu spumă albă stînca sură,
Aleargă-apoi, la vale şi, din goană,
Învălmăşit s-azvîrle-ntr-o bulboană,
Ca o cascadă în miniatură.

Apoi sufletul turburat de tristeţea prezentă, copleşit de regretul trecutului :

Îşi oglindeşte-n apă luna plină
Tremurătorul talger de lumină,
O pasăre de noapte-n zboru-i frînt
Trezeşte-un fîşîit uscat de iască.
Deodată vîntul scutură o ghindă
Şi, speriată de pe mal, o broască
Din întuneric sare drept în lună
Şi-o sfarmă-n mii de cioburi de oglindă

Jocul intim al lirismului se dizolvă în interesul periferic al virtuozităţii descriptive ; atenţia e solicitată centrifugal, de imagine.

Sentimentalitatea e creionată în arabescuri migăloase, conturată prin paralelism de exterioare nuanţări : astfel, d-na Cazimir brodează pe ghergheful senzaţiilor imaginea tăcerii :

Mi-e frică, singură în toată casa...
Păianjenul tăcerii-şi ţese plasa
De fire moi şi fumurii, în jurul meu,
E de culoarea colbului — şi vine
Cu ochi multipli, reci, cu trupul greu :
Cînd va ajunge-aproape, lîngă mine,

Îşi va-ncîlci mătasa sură
Pe mîini, pe gene şi pe gură.
Şi voi simţi cum toate-n fum se sfarmă —
Iar gîndul, amorţit, o să-mi adoarmă...

(*Reculegeri între zi şi noapte*)

Pe planul imagismului, firul decorativ se-mpleteşte necontenit în miniaturiste aspecte, brodate cu răbdătoare aplicaţie feminină :

Pe un fir subţire, auriu,
Se leagănă subt o glicină
Un mic păianjen străveziu —
O picătură de lumină
Şi, dibuind, un gîndăcel
Cu poleitele-i antene
Coboară de pe-un muşeţel
La umbră între buruiene.

(*Viaţă*)

Sau această delicată imagine :

De sub aripa de argint a unui nor,
Crai-Nou, subţire, s-a desprins —
Atît de mic şi de uşor
C-am aşteptat pînă-n apus să cadă
Şi să-l culeg fragil şi rece din zăpadă...

(*Craiu-Nou*)

Definiţiile prin imagini, mai lungi (*Liliacul, Cîrtiţa, Melcul*), ca şi dantela spumoasă de uşor panteism din *Între flori* se menţin, mai puţin aerul sprinten al celorlalte, în sfera aceluiaşi umor descriptiv, fără nici o consecinţă de lirism mai accentuat ; tot aşa ciclul final, de la *Sfîrşit de vară* pînă la *Moş Crăciun e supărat,* scris în maniera vizibilă a cronicei rimate, constituie o agreabilă dispoziţie de spirit, deşi influenţa d-lui Topîrceanu e aci suverană.

Mai apropiate de un lirism pictat de sugestivul detaliu decorativ, cu familiaritate spirituală, sunt instantaneele sentimentale, epigramatic formulate, din *Strofe risipite,* ca şi vignetele sumar schiţate din *Miraj, Mimetism* şi *Rubinul*. Amestec de Heine superficializat şi Topîrceanu, aceste agrafe poetice reprezintă scurtele fulgerări de lirism ale poetei.

Cu minuţie de gherghef decorativ, cu melancolie uşoară şi muiată-n umor, delicatele panouri ale d-nei O. Cazimir dovedesc, prin virtuozitate, o completă biruinţă formală.

1926

OTILIA CAZIMIR:

„DIN ÎNTUNERIC. FAPTE ŞI ÎNTÎMPLĂRI ADEVĂRATE“

(Din carnetul unei doctorese)

D-na Otilia Cazimir s-a dovedit o excelentă discipolă ; din fragila artă poetică a d-lui G. Topîrceanu a ştiut să împletească imagini de graţie feminină şi să animeze, în delicate descrieri, culori pe aripile de fluture ale versurilor sale.

În acest carnet de întîmplări veridice şi triste, întrebuinţează sau împrumută (în ce măsură intră ambele procedee e greu de precizat) un material uman utilizat de proza realistă a d-lui Sadoveanu. Dexteritatea de a continua o filiaţie o serveşte fericit şi de data aceasta ; dacă ne-am opri la formulă, am spune că d-na Cazimir e o sămănătoristă ; cum însă nu e de ajuns ca doi scriitori să aibă un înrudit material artistic, preferăm să ocolim analogiile exterioare, oprindu-ne asupra mijloacelor de expresie ce indică un drum propriu, deşi îngust, autoarei schiţelor de faţă. Cu afecţiune colecţionate din sfera mizeriei fizice şi morale, aceste „întîmplări“ sunt momente singulare care schiţează o tragedie mută, luminează un caracter sau desfăşură brusc taina unei vieţi ; le-am numi, credem că fără greş şi fără intenţie de diminuare, tablouri umane ; procedeul d-nei Cazimir e aproape invariabil : cîteva note descriptive care deschid şi închid tabloul, un portret fizic sau moral al personagiului şi o situaţie, uneori sugerată, care cuprinde clipa dramatizată.

Neobosită decoratoare, scriitoarea continuă cîteva motive simple, pe covoare de dimensiuni cam aceleaşi, cu imperceptibile nuanţări de tonuri.

D-na Cazimir a căutat o unitate subiectelor, poate şi din necesitatea de a le da un prestigiu de noutate, grupîndu-le în jurul suferinţii fizice, dar şi din motive de afectuos subiectivism ; materialul brut e atenuat de un discret văl de feminitate ; ceea ce e vulgar e numai sugerat, iar notaţia realistă se pulverizează în iradieri de poezie.

Am amintit influenţa covîrşitoare a d-lui Sadoveanu ; nu în combustia lirică se străvede, căci flacăra internă a scriitoarei arde cu pîlpîiri de panglici roşiatice, agitate graţios şi grăbit ca de un şăgalnic zefir ; natura, în poemele d-lui Sadoveanu, se zbate ca limbi de incendiu ameninţător, răspîndind miros tare de răşină în aerul pur de munte. Unde primează graţia distingem şerpuirea talentului d-nei Cazimir ; unde simţul misterului şi seva senzuală a firii se strecoară, insinuant, muzica şi imagina sadoveniană reapare.

Într-un material cu circulaţie obştească d-na Otilia Cazimir a desenat siluete şi a schiţat tablouri scurte de înduioşătoare umanitate.

1928

G. CĂLINESCU:

„VIAŢA LUI MIHAI EMINESCU“

Am întîlnit, prima dată, numele d-lui G. Călinescu sub cîteva poezii, publicate în *Universul literar*, pe cînd apărea sub conducerea d-lui Perpessicius ; apoi în *Sburătorul* d-lui E. Lovinescu. Poetul n-a stăruit însă ; a vrut să arate numai că posedă dexteritatea silabelor muzicale şi a fanteziei. Versurile sale erau un preludiu al criticului, regăsit, după o rapidă chibzuinţă cu sine însuşi, în largi portrete literare, apărute în *Gîndirea*. Critica d-lui Călinescu este o critică de artist. O vervă savuroasă şi uneori încărcată a fanteziei, împletirea omului cu opera, sugerarea cu mijloace poetice a valorii unui scriitor l-au precizat ca pe un impresionist de nouă generaţie.

În evoluţia criticei noastre impresioniste, Ilarie Chendi reprezintă prima fază, cu incertitudine afirmată. Impresionismul lui constă mai mult într-un fel de iritabilitate temperamentală, înrudită cu pamfletul ; fără să fie şi o metodă, pe principii lucide, e mai ales o formulare directă a judecăţii. D. E. Lovinescu şi-a legitimat teoretic şi doctrinar impresionismul, ca un derivat al relativismului cunoaşterii umane. Prin expresie şi-a realizat un stil propriu, cu graţie, cu fantezie ironică şi ocoluri de judecată. La origina criticei d-lui Perpessicius e un trubadur ; de aceea cronicile sale au un aer de improvizaţie, printr-o pulverizare de imagini într-un păienjeniş de mici preţiozităţi stilistice. Cu graţie şi fantezie minoră, cu apropieri de abstracţie numai prin tușeuri metaforice, impresionismul său e amabil și feminin: atitudine de literat fără dogme rigide și justificări teoretice. Impresionist prin temperament, nu grația este însă calitatea esențială a criticei d-lui G. Călinescu. Culoarea și viziunea, tabloul animat și larg sunt mijloacele sale literare.

Portretul e forma predilectă a criticilor impresioniști. Figurinele d-lui E. Lovinescu ființează pe o simplificare de impresii, reduse la o axă centrală. Medalioanele d-lui Perpessicius sunt broderii centrifugale, iradieri difuze din operă. Portretele d-lui Călinescu pornesc de la o intuiție fundamentală, dar cu un procedeu centripetal asociază serii de peisagii, evocă tablouri și imaginează dialoguri plauzibile, spre a sugera o fizionomie artistică și sufletească. La ferventa elementelor plastice, d. Călinescu adaugă analiza și dialectica, urmărind o sinteză a impresiilor. Impresionismul său este o recreare de atmosferă. Un ochi exercitat distinge maliția și elogiul, rezerva și insinuarea judecății, între faldurii fanteziei sale mișcătoare. Impersonalitatea unei asemenea critice nu e în atitudinea intelectuală, ci în gradul de contemplație al impresiilor ce vrea să sugereze, trăind în planul unei realizări artistice. Judecata se topește în sentiment și pasiune. La baza portretului e un imn sau un pamflet: perfidia și jocul strategic se scaldă în peisagii alternative și nasc o ascunsă agresivitate. Florile de crizantemă pletoasă din stilistica d-lui Călinescu emană arome învăluitoare, cînd nu disimulează toxine ucigașe. Orice desfășurare literară presupune un minimum de retorică; stilul abstract are o retorică interioară, o ritmică a ideii; un stil poetic întrebuințează un retorism mai evident. Există o simfonizare retorică în expresia d-lui Călinescu; reflexia sa critică se pierde în jocuri de imagini, în abateri și reveniri abile la tema esențială. De aceea, critica sa ne-a dezvăluit un tactician destul de contradictoriu, în atitudine intelectuală, deși totdeauna valoros prin ploaia de flori stilistice în care ne adoarme. Fantezia îi servește copios temperamentul, în animozitățile și simpatiile lui statornice sau numai de momentană strategie. Impresionismul său, prin exces de însușiri literare, tolerează contradicțiile prea evidente de atitudine intelectuală. Iată cum, prin talent, d. G. Călinescu a putut fi pe același plan de aversiune cu d. Savastos în contra *Gîndirii*, după cum într-o vreme cultiva îngeri cu suave fîlfîiri în grădinile de zarzavat ale ideologiei ortodoxe a d-lui Crainic.

Cu aceste însușiri scriitoricești, cu puterea sa de informație și ușurința de redactare, era firesc ca d. G. Călinescu să-și concentreze forțele într-o operă de întindere cum este *Viața lui Mihai Eminescu.* Fără să adune fire de praf și date minuscule, fără să se-nspăimînte cînd nu putea afla numărul exact al insomniilor și zilelor de foame ale marelui poet, fără prealabile și inutile colecții de mărunțișuri biografice, d. Călinescu, pe baza materialului existent, destul de însemnat, dar risipit, a purces eroic la evocarea vieții lui Eminescu. Stăpîn pe o metodă de cercetare și pe simțul selectării critice a informațiilor diverse și contradictorii, animat de o intuiție globală a personalității umane a creatorului din *Luceafărul,* d. Călinescu, pe date controlabile, a creat portretul moral al poetului.

În *Postfață* ne lămurește deplin și lucid: „Nimic fictiv n-a intrat în țesătura acestei cărți și dacă ceva poate avea aerul unei literaturi, aceea nu este decît încercarea de a scoate din narațiune și analiză portretul lui Eminescu“.

Deci biografia prezentă e alcătuită pe o intuiție scoasă din contemplarea unei mari individualități, și nu o serie de detalii despre anume puncte obscure din viața zbuciumată a unui vagabond și boem de geniu.

Mai categoric, d. Călinescu afirmă acest principiu, la care aderăm integral, fiindcă ne este indiferent dacă se vor fi strecurat și erori mici sau incertitudini în valoroasa-i biografie: „Scopul biografiei este viața, nu faptele, și cînd sunt destule fapte spre a intui viața, biografia devine legitimă“.

Scopul esențial al cărții se pare a fi dorința de a distruge tot ce e fabulos și deci convențional, tot ce e sentimentalism fad și artificial, tot ce este exagerare în însușirile sau în defectele sufletești ale poetului. Marele merit al d-lui Călinescu este de a fi construit un Eminescu viu și mai ales umanizat. Din acest motiv, nu recurge la operă decît să identifice o stare psihologică și o împrejurare probabilă, un sentiment și o persoană, fără a căuta ceea ce fastidios se numeşte „geneza“ unei poezii. Critic avizat şi cu simţul discret al intimităţilor nesemnificative, d. Călinescu nu lunecă la banala sincronizare a operii şi a vieţii, după indicaţiile unui naiv istoricism literar. Dacă n-am şti că Eminescu e marele nostru poet, dacă nu i-am lega viaţa de valoarea lui permanentă în conştiinţa spiritualităţii române, biografia prezentă nu şi-ar pierde totuşi nimic din rezonanţa omenescului ei. D. Călinescu povesteşte cu linişte detaşată de un anume fals idolatrism cînd evocă cele mai penibile momente din viaţa celui mai mare şi nefericit poet naţional. Cînd datele informative sunt insuficiente, ca în jurul peregrinării lui Eminescu prin Bucovina, unde însoţea o trupă de actori, atunci biograful reface atmosfera culturală şi naţionalistă a vremii, din care a respirat viitorul teoretician al conservatorismului rural de la *Timpul*. Alteori, cînd e vorba de ciudata — în aparenţă — prietenie dintre Eminescu şi Creangă, d. Călinescu intuieşte fibra de legătură dintre aceste două genii, fiecare atît de opuse, reconstituie, cu un simţ concret aproape prezent, ţărănismul şi naturaleţa instinctelor care apropia pe cei doi creatori. Iar cînd relaţiile martorilor abundă, ca în expunerea agoniei morale a poetului, de la primul acces de demenţă la disoluţia finală, penibilă şi degradatoare, a personalităţii lui umane şi artistice, atunci, cu emoţie conţinută, cu ironie blîndă, cu înduioşare ponderată, ne trece în revistă un Eminescu atît de uman în descompunerea lui maladivă, încît ne face suportabilă integrarea acestei feţe în fizionomia generală.

În capitolul referitor la iubirea lui Eminescu şi Veronica Micle, deşi succint şi fără multe complicaţii în analiza psihologică, prudenţa faţă de corespondenţa amoroasă apocrifă a celor doi îndrăgostiţi îl prezervă de la vulgarităţi sentimentale şi incriminări inutile, într-un proces moral încheiat aproape în acelaşi timp, pe un nimb de eternitate. Dacă portretul poetului se-ntinde larg şi nuanţat, cald şi omenesc, peste un număr respectabil de fapte, biografia d-lui Călinescu e presărată cu alte portrete, concise şi tot atît de vii: ale părinţilor, fraţilor şi surorii lui Eminescu, ale adversarilor şi prietenilor, al lui Maiorescu şi Slavici, al lui Creangă şi al odiosului Petrino — alcătuind un tablou vast, în care figura centrală creşte în perspectivă cu o distanţă reliefantă, în timp ce în jurul ei chipurile celelalte o pun într-o evidenţă şi mai accentuată.

Cu *Viaţa lui Mihai Eminescu*, d. G. Călinescu a realizat o operă de talent şi de obştească valoare culturală, iar mai presus de orice ne-a scos din mîlul articolelor şi însemnărilor seci şi amorfe, sintetizînd o viaţă din membre risipite şi anchilozate în sertare cu etichetă şi număr de ordine, în colecţii de reviste şi în cripta îngăduitoare a Academiei Române.

1932

G. CĂLINESCU: „CARTEA NUNŢII"

Cînd ne-am ocupat de biografia lui Eminescu, scrisă de d. G. Călinescu, am amintit despre începuturile sale lirice, de scurtă durată de altfel, insistînd asupra originei literare a criticului de astăzi. Fantezia şi sensibilitatea, prezente cu deosebire în portretele din cea dintîi fază a impresionismului său evocativ, şi-au destins aripile şi în *Viaţa lui Mihai Eminescu* în amplul portret al poetului şi în al tuturor figurilor care au venit în contact cu zbuciumata existenţă a Luceafărului. Talentul literar al d-lui G. Călinescu a depăşit limitele necesare cerute unui critic. Nu că am fi crezut vreodată că un critic trebuie să aibă o expresie brută, dar lirismul nu este starea de comprehensiune cea mai recomandabilă într-o carieră dedicată înţelegerii şi explicării valorilor altor creatori. Încurajat în direcţia însuşirilor sale netăgăduite, d. G. Călinescu, dotat cu o fantezie colorată şi stăpîn pe un stil de o amplă retorică, şi-a îndreptat atenţia spre roman. Dacă în portretul critic ficţiunea e stînjenită de modelul prea conturat, de la care pleacă, în epica pură se poate da curs liber creaţiunii.

Primul roman al d-lui G. Călinescu ne dă prilejul, mai curînd decît ne aşteptam, să-i verificăm posibilităţile epice ; dar *Cartea nunţii*, în substratul ei cel mai viabil, ne recomandă tocmai vechile sale însuşiri de lirism evocator, fie în capitolele descriptive, fie în repetatele imnuri aduse erotismului şi adolescenţei. Literatura abundent risipită în portretele criticului Călinescu se răsfaţă, de data aceasta, în romancierul Călinescu, mai puţin observator al vieţii şi analist plastic al sentimentelor. Oricît ar părea de improprie împerecherea noţiunilor de analiză plastică, credem că este o formulă firească, aplicată la romanul psihologic. Să ne amintim de recentul roman al d-lui Camil Petrescu, *Patul lui Procust,* unde figura Emiliei se plasticizează cu un relief de neuitat, tocmai prin procedeul analizei, care în loc să destrame sinteza contribuie la progresiva ei realizare. De cîte ori d. G. Călinescu se foloseşte de analiză, în caracterizarea personagiilor din *Cartea nunţii,* abstracţia îngheaţă viaţa (e vorba de viaţa transpusă în ficţiune) şi inteligenţa critică anulează intuiţia creatoare.

Schematic, atitudinea din romanul d-lui Călinescu se reduce la un contrast de esenţă lirică şi rezolvat tot printr-un proces liric. De o parte stau bătrînele asexuate din „casa cu molii", la care se alătură şi abulicul Silvestru Capitanovici, bătrînul profesor sinucis, după un abstract examen de conştiinţă, de cealaltă se opun simetric Jim, Vera şi Bobby, reprezentanţi ai tinereţii şi ai unui simţ panic al voluptăţii de a trăi.

Mijlocul uniform de a-şi caracteriza personagiile îl găseşte d. G. Călinescu în portretizare. Static şi pitoresc zugrăvite se succed bătrînele, colegele de universitate ale lui Jim, el însuşi, Vera, Bobby, fratele ei, hieraticul Capitanovici şi cele cîteva tipuri umoristice prezentate — Doru Popescu, veşnic afumat şi plin de teorii şi soluţii politico-sociale, Emilian Protopopescu, maniacul cumnat al Verii, M-me Policrat, mama eroinei, şi Ostrogotul, profesorul de muzică al lui Bobby, alcătuind o galerie destul de interesantă, dar prea decorativă, într-o acţiune vizibil exterioară. Portretistul cunoscut din critica impresionistă reapare cu toate văditele lui calităţi, dar nu apare consecvent şi romancierul. În *Cartea nunţii* absentează acea mişcare epică, zbatere lăuntrică profund vitală, care să transforme nişte colorate portrete în fiinţe vii, cu o logică interioară echivalentă cu o nouă existenţă. Ceea ce era trăsătură de romancier în biografia lui Eminescu, adică plenitudinea portretistică, aci pare, în chip ciudat, procedeu de caracterizare critică. Interferenţe fireşti pentru talentul d-lui G. Călinescu, valoroasele portrete rămîn nu mai puţin deficiente pentru romancier. Portretistul de mare virtuozitate este savuros în amănunte considerat, dar dă acțiunii nu știu ce lunecare specioasă peste viață și oameni. Surprindem o cursivitate neobosită în narațiunea din *Cartea nunții*, o vervă spumoasă și o elevație febrilă, mai ales în pasagiile lirice; căci d. G. Călinescu este un poet ce se ignoră, cu o sevă de bogată circulație și o invenție verbală prodigioasă, deși de o tensiune cam retorică, probabil de infiltrație d'annunziană. Evocările sale lirice sufocă figurile din roman, zvîrlindu-le într-o irecuzabilă penumbră.

Se pot cita admirabile pagini de proză lirică din cartea sa, cînd revelatoare ale unui sentiment al naturii, de o incandescentă forță, cînd afirmînd un elan erotic, ridicat la potență cosmică, cînd de o puternică emoție meditativă. Dacă mersul epic din *Cartea nunții* este izbit de o certă soluție de continuitate, contemplația lirică dă sunetul autentic al acestui roman:

„Jim dădu la o parte cămașa de pe pîntecele supt și neted al Verei și-și așeză urechea caldă pe el.

«Tot misterul vieții — gîndi el mai departe — aci este, în acest pîntece. Acolo, sub astrahanul negru al părului puberal, în viscere, este un mic potir fierbinte, numit barbar uter și care este leagănul omenirii, tot așa după cum nucleul solar este leagănul lumilor siderale.

Acolo am stat eu însumi încolăcit cînd lumea se făcea pentru mine și de acolo se vor desface în miriade de foi generațiile viitoare. Eu cred cu vanitate puerilă că-mi satisfac nevoile fiziologice și că-mi dovedesc puterea mea de insinuație asupra femeei. În realitate, misterul vieții mă împinge atît pe mine, cît și pe această tînără și drăgălașe nerușinată să rodim uterul avid de sămînță. Dacă n-am fi decît noi doi pe acest pămînt, roadele lui ar fi totuși miraculoase. Din noi ar ieși zece trupuri, din cele zece o sută, din cele o sută o mie și așa mai departe, și peste cîteva mii de ani pămîntul ar fi din nou un furnicar de oameni, ieșiți toți din noi doi»“ (pag. 329—330).

Sau:

„— Vezi tu — zise el, mîngîind-o pe păr și sărutînd-o — aci în viscerele tale este principiul universal al Facerii! Cîtă vreme tu vei rodi, universul există. Dintr-un astfel de uter au ieșit la facere aștrii și stelele, pămîntul și natura. Dacă viscerele tale s-ar usca, și împreunarea noastră ar fi

seacă, atunci o dată cu moartea noastră s-ar produce moartea virtuală a generațiilor. Pămîntul s-ar răci și zbîrci, stelele ar cădea la loc spre nucleele lor ca fulgii de cenușă în vatră, scînteile lumii eterice s-ar strînge într-o singură flacără tremurată și chircită, care, la rîndul ei învinsă de ghețurile golurilor eterne, s-ar încleia într-o zgură de neguri, restabilind întunericul fără margini și fără sfîrșit“ (pag. 367).

Trecînd peste inoportunitatea epică a acestor frumoase tirade și detașîndu-le pentru lirismul lor, în care se glorifică principiul procreației, ca suprem sens vital, indicăm însă unde se pot căuta calitățile permanente ale d-lui G. Călinescu, scriitor.

1933

G. CĂLINESCU:

„ENIGMA OTILIEI“

Familia, mai mult sub aspectul ei pitoresc şi evocativ, era o preocupare vădită şi-n primul roman al d-lui Călinescu, în *Cartea nunţii ;* bătrînele asexuate din „casa cu molii“ şi profesorul Silvestru Capitanovici alcătuiau un clan interesant şi ar fi putut singur să formeze substanţa unui roman. Dar d. Călinescu avea, atunci, o concepţie prea eterogenă despre acest gen, în care a voit să cuprindă prea mult, oscilînd între portret, lirism şi document, cu prea mari salturi ca să fuzioneze într-un tot organic atîtea preocupări.

Romanul de astăzi, *Enigma Otiliei,* este construit cu un meşteşug sigur, pe mai multe planuri, şi cu o detaşare epică întru totul stăpînă pe materialul uman, atît de divers şi de închegat în fizionomia lui. D. Călinescu se afirmă ca un excepţional creator epic, lunga sa povestire degajînd clar conturat şi cu subtile nuanţe, în acelaşi timp, o serie de tipuri psihologice de o reală viabilitate în ficţiune. Senzaţia de lucru văzut (evident, în obiectivarea fanteziei), de curgere firească a împrejurărilor şi de autenticitate umană şi socială a personagiilor este necontenit susţinută. D. Călinescu nu s-a preocupat, în *Enigma Otiliei,* de nici o teorie la modă asupra romanului, de nici o tehnică pretenţioasă şi cu veleităţi de sincronizare. A procedat clasic, după metoda balzaciană a faptelor concrete, a experienţii comune, fixînd în nişte cadre sociale bine precizate o frescă din viaţa burgheziei bucureştene. Nimic livresc, nimic inventat în atmosfera în care personagiile evoluează ; impresia de realism, de experienţă treptată, aşa cum o imprimă viaţa, cu sinuozităţile, cu surprizele, cu umbrele şi luminile ei, este covîrşitoare. Dacă poate fi vorba de un procedeu evident, în romanul acesta, el se reduce la existenţa tînărului Felix, martor şi actor în toate întîmplările aproape, care alcătuiesc romanul cîtorva familii şi construiesc temperamentul cîtorva tipuri. Studentul sentimental Felix Dima primeşte o magistrală lecţie de viaţă, cu riscul dezamăgirilor, dar şi cu avantajul de a deveni lucid, observînd atîtea realităţi tragice sau comice. Romanul este astfel centrat pe mobila psihologie a unui adolescent în plină criză de creştere şi de formare a personalităţii ; pe această mobilitate, ca pe o axă de orientare, se organizează întîmplările epice, se dezvăluie caracterele mascate sau brusc puse-n mişcare ale personagiilor cu o structură bine definită. D. Călinescu n-a pornit de la abstracţiuni, de la idei psihologice cînd şi-a construit tipurile ; ele se realizează, cu amploare, cu bogăţie de impulsii şi cu nuanţe multiple, pas cu pas ; dacă reacţiunea lor este, în esenţă, aproape constantă, este o dovadă că structura lor permanentă se adaptează la fiecare nouă împrejurare, sugerîndu-ne acea impresie de viaţă care se realizează sub ochii noştri. Un fel de vervă a ritmului interior străbate, ventilînd naraţiunea ; dar ea nu izvorăşte din atitudinea scriitorului, ci din buna dispoziţie, din pasiunea impersonalizată a observatorului, stăpînit de o singură satisfacţie, să ne afirme, necontenit parcă : asta e viaţa ! Şi-ntr-adevăr, romanul *Enigma Otiliei* nu demonstrează nimic ; constată, reconstituie experienţe umane şi tipuri ; iată de ce vedem în noua carte a d-lui Călinescu o vocaţie de prozator şi descifrăm o structură epică. Intuiţiile sale pornesc din substratul biologic al personagiilor, iar destinul fiecăruia este logic motivat prin orice împrejurare nouă ar trece. Viziunea capătă pecetea credibilităţii, care este şi semnul sigur al romancierului.

Tînărul absolvent de liceu Felix Dima descinde în casa unchiului său Costache Giurgiuveanu, venind din Iaşi în Bucureştii antebelici ; orfan de părinţi, se pune sub ocrotirea tutorelui său, cu a cărui autoritate a avut numai un contact juridic. Naiv, fără experienţa vieţii, lipsit de afecţiunea necesară vîrstei, are o singură ambiţie : să studieze medicina şi să-şi facă o carieră strălucită ; de altfel, destul de muncitor şi inteligent, Felix se remarcă din primul an de studiu, publicînd unele observaţii într-o revistă de specialitate. D. Călinescu nu insistă asupra formaţiei lui intelectuale decît în măsura în care e nevoie să-i definească aspiraţiile şi categoria inteligenţii. Viaţa nu se-nvaţă din cărţi, şi Felix are ocazia s-o constate zi de zi ; bătrînul Costache e un ascuns om de afaceri (ca orice veritabil avar) şi capitalizează banii din pasiunea de a strînge. Singur, cu o fată vitregă, Otilia, pe care n-a adoptat-o, deşi nu e lipsit de o reală afecţiune pentru ea, bătrînul e cuprins de un dublu egoism, pe măsura înaintării în vîrstă. Pe de-o parte, patima banului ; pe de alta, iluzia că viaţa lui se va prelungi indefinit ; avertizat de o uşoară paralizie, începe să se gîndească, sub îndemnul unui prieten, Pascalopol, la asigurarea viitorului Otiliei ; luptele între speranţa lui de a se-nsănătoşi, egoismul de a nu se deposeda de avere, iniţiativele şi reticenţele de a depune o sumă pe numele fetei şi rezistenţa tenace la toate asalturile de a fi spoliat de soră-sa, Aglae, vecină cu el, mamă a unei fete bătrîne, Aurica, şi a unui băiat întîrziat la minte, degenerat sub raportul fizic şi etic, neisprăvitul Titi, fac din existenţa lui, îndeobşte ştearsă, monotonă, a unui avar, o tragedie atît de umană. Zgîrcitul Costache nu e un monstru, ci expresia unei psihologii nefericite. În jurul lui foiesc egoismele şi mai aprige ale moştenitorilor ; Aurica, Titi, Aglae, Stănică, ginerele ei însurat cu Olimpia, uzează de o adevărată strategie ca să pună mîna pe averea bătrînului. O scenă ca aceea în care, după un prim atac de congestie cerebrală, clanul rubedeniilor îi ocupă milităreşte casa, cărîndu-i mobilele, furîndu-i din tablouri, în aşteptarea morţii, cu linişte şi satisfacţie, este de un relief şi de o exactitate psihologică de maestru.

Egoismul în declin al avarului asediat de rapacitatea moştenitorilor surprinde, într-o compoziţie amplă, meschinăria, durerea, cinismul a două „celule sociale", cum ar spune Bourget, gata să se anuleze una pe alta. Cît de puerilă şi de romantică, de exterioară este avariţia lui Hagi-Tudose al lui Delavrancea faţă de spectacolul sobru, uman, de un tragic sinistru, din romanul d-lui Călinescu ! Şi cît de amplificată este lupta aceasta epică în jurul moştenirii,

prin participarea lui Stănică, tip jovial, de escroc sentimental, de intermediar interlop şi de intrigant pe mai multe fronturi, avocat fără procese şi om de afaceri suspecte, arivist aprig, fără scrupule. Colportor de veşti imaginare, născocite din interes şi din ambiţia de a fi informat, măsluitor de situaţii şi profitor de pe urma tuturora, Stănică se aşază în galeria profitorilor caragialieni şi e plămădit din pasta lui Pirgu, din *Craii de Curtea-Veche*. Spion al tuturor, el jefuieşte pe Costache de grosul banilor, căsătorindu-se apoi cu o cocotă, pe care o plasase şi lui Felix, abdicînd de la orice simţ moral numai să se chivernisească. Dacă l-am fixat într-o familie de tipuri caracteristice, am făcut-o spre a-l diferenţia totuşi de fraţii lui întru interes, căci d. Călinescu ştie să ocolească primejdiile, dîndu-i o autonomie în ficţiune, fără a fi tributar înaintaşilor săi. Egoismul cel mai divers este surprins în lupta dintre cele două familii, în tipuri nuanţat reliefate. Căci dacă partea leului din moştenirea bănească a lui Costache revine lui Stănică, Aglaia se compensează şi ea cum poate, ciupind de bani pe Pascalopol la cărţi (joacă numai cu bani de împrumutat) şi ţinînd sub teroare pe soţ, pe Simion, maniacul care-nnebuneşte şi care e uitat de toţi la ospiciu. Femeie voluntară, ea face şi desface viaţa nătîngului fiu, Titi, ea hrăneşte cu iluzii rare pe Aurica, fată urîtă, bătrînă, rea şi invidioasă, din cauza condiţiei ei de mizerie fiziologică. Dar nu numai problema banului agită personagiile din romanul d-lui Călinescu ; viziunea sa e bilaterală ; căci dacă, în latura erotică, Titi, Aurica şi chiar Stănică sunt nişte rataţi, un alt lot de personagii se-nvîrtesc numai în jurul dramei sexuale. Lăsăm la o parte pe Felix, într-o firească şi necontenită criză sentimentală şi fizică, evoluînd între dragostea platonică, de efuziuni mistice şi gelozii abstracte pentru Otilia şi între scurtele popasuri la Georgeta, viitoarea soţie a lui Stănică. Cel mai interesant cuplu, în care pasiunea erotică se desfăşoară în ample evoluţii, este acela format de Otilia şi Pascalopol, om subţire, bogat, de distincţie socială şi sufletească netăgăduită, de persuasiune amoroasă, oscilînd între sexualitate şi afecţiunea paternă, providenţă a tuturor profitorilor, cu bună-ştiinţă şi elegantă acceptare. Ar fi fost uşor să cadă în convenţionalism construcţia acestui personagiu dacă d. Călinescu nu ar fi dovedit atîta tact artistic, atîta joc al nuanţelor sufleteşti şi atîta sobrietate în insistenţa asupra calităţilor lui Pascalopol. Tip de rafinat, de blazat voluptos, cu rezerve de candoare sufletească, moşierul îndrăgostit de Otilia este un personagiu nou în romanul nostru şi, fără a fi ridicol cît de puţin, ascunde o discretă poezie a sentimentelor şi o pudică delicateţe a pasiunii lui crepusculare. Şi tot astfel, figura Otiliei, de cochetă, luminoasă, naivă, cu instincte sigure totuşi, cu abilităţi feminine foarte nuanţat urmărite, evoluînd între adolescentul Felix şi bărbatul experimentat Pascalopol cu o artă de invidiat, e învăluită într-un subtil nimb poetic şi în acelaşi timp participă la un profund realism.

Iubind luxul, călătoria, muzica şi desfoliindu-se parcă într-o necurmată feminitate, Otilia rămîne într-o penumbră de mister în tot romanul. Enigma ei este iarăşi feminitatea ei, mereu proaspătă, de un magnetism care diformează şi pe avarul Costache şi chiar pe cei mai aprigi duşmani ai ei. Este de adîncă psihologie scena în care Otilia vine, noaptea, să i se ofere lui Felix, după ocoluri şi reticenţe numeroase, în speranţa că tinereţea va birui interesul. Platonismul mistic al tînărului este un semn că feminitatea ei nu se-nşeală ; căsătoria cu Pascalopol, părăsirea lui şi fuga cu un conte străin sunt consecinţele fireşti ale aceleiaşi feminităţi profunde.

Romanul d-lui G. Călinescu este unul din cele mai bune romane din ultima vreme. De o construcţie sigură, cu o intuiţie socială şi psihologică de solid realism, de un adevăr sufletesc adînc şi de nuanţe sufleteşti revelatoare — *Enigma Otiliei* se clasează printre operele de întîia mînă ale epicei noastre urbane.

1938

UN PROFESOR VOLUBIL

Critic de mult talent, deşi de umoare instabilă, biograf strălucit, istoriograf capricios, eminescolog răscolitor, abundent pînă la revărsare, poet amator, romancier de ample mijloace, d. G. Călinescu se voieşte şi teoretician estetic în domeniul poeziei. În realitate, ne apare numai ca un profesor volubil, de nobil bun-simţ şi de subtilă utilitate didactică. Volumul său *Principii de estetică* este departe de a corespunde titlului atît de ambiţios formulat. Principiile sale sunt constatări juste, discriminări ingenios nuanţate, glose, critice inteligente, fugare mai adesea, în jurul cîtorva concepte ale poeziei moderne ; împărţite în „reguli“ chiar de autor, unele negative, altele pozitive, ele nu spun mai mult decît vor să spună şi numai precizează unele noţiuni vagi sau mai elastice.

D. Călinescu neagă, principial, de alfel, estetica şi obiectul ei ; neagă însăşi putinţa minţii omeneşti de a constitui o ştiinţă de valori estetice, după cum neagă pătrunderea de a aproxima esenţa poeziei. Să ne-nţelegem : estetica nu este numai istorie a ideilor şi atitudinilor artistice, ci sistematică ; fără-ndoială că ea nu poate crea critici sau poeţi, după cum nici logica nu poate crea gînditori. Dar gînditori estetici există, şi atunci estetica, dacă nu e o ştiinţă strictă, este un mod de cunoaştere înlăuntrul unor fenomene specifice, care sunt operele de artă. Arta însăşi este o putere creatoare a spiritului uman, cum este şi ştiinţa ; o filozofie a ştiinţei e cu putinţă, după cum e cu putinţă o filozofie a artei. Nu mai vorbim de domeniul poeziei, unde atîția creatori au gîndit despre esența ei ; situația d-lui Călinescu este paradoxală, căci pe de o parte neagă gîndirea estetică, neagă disciplina sau cunoașterea de acest fel, iar pe de alta o practică, voind să ajungă la adevăruri, la principii.

Dar principiile sale sunt numai reguli, adică observații mai mult sau mai puțin empirice, deducții dintr-un material istoric (școli, curente, personalități).

E drept că, într-un loc, d. Călinescu spune că poezia se poate descrie în esența ei ; atunci cursul pe care-l înfățișează este limitat, prin natura lui, la descriere ; sub acest aspect își află toată utilitatea.

Esteticienii (e vorba de creatori, nu de autori de manuale) au avut puncte de vedere revelatorii ; parțiale, subiective, legate adesea de însuși sistemul lor de gîndire general, esteticienii au căutat să aproximeze esența artei : Kant, Schopenhauer, Guyau, Bergson, Hegel încorporează estetica într-o gîndire organică despre lume și valorile spiritului. Chiar fenomenologii, cu toată „autonomia“ ce vor să dea esteticei, o fixează într-o structură a valorilor. Nu mai vorbim de poeți ca Poe, Baudelaire, Mallarmé, Valéry, care, fără să fie filozofi sistematici, au împins speculația asupra acestei poezii într-o zonă de metafizică a poeziei. Metoda lor intuitivă, speculația lor adesea parabolică, efortul de a aproxima această esență este mai pur decît al esteticei anilor care-au explorat arta într-o explicare sistematică a tuturor valorilor spirituale. Un teolog ca Brémond, teoretizînd asupra „poeziei pure“, a pornit de la extazul mistic, la concept exterior poeziei, în orice caz juxtapus, dar a pornit totuși în căutarea aceleiași esențe, aceluiași adevăr unic, spiritual, care distinge Poezia de alte valori. Ni se pare că d. Călinescu practică normele poeticei, nu speculația despre Poezie ; sub acest aspect trebuie să privim cursul său ; el cuprinde norme pentru învățăceii săi universitari, criterii la îndemîna inteligențelor care vor explicații clare, didactic formulate, apodictice aproape. Noutatea cursului său este de a se fi aplicat la cîteva concepte moderne, mai dificile, mai superioare aș zice, pentru spiritele rutinare, de a fi făcut bună operă pedagogică, tratînd serios teorii și atitudini ce par unora numai trăsnite, dacă nu șarlatanești ; d. Călinescu citează, între alții, și pe Bauvier, ale cărui inițieri în literatura contemporană franceză sunt prețioase lumini într-un mediu tradiționalist universitar. Cu talentul său caracteristic, cu verva sa stilistică, cu o volubilitate a expresiei, care ține și de vorba spusă, d. Călinescu săvîrșește o inițiere în mediul nostru universitar, inițiere pe care-o aplaudăm din toată inima. Dar de la inițiere pînă la teoretizare și de-aci pînă la o aproximare a însăși esenței poeziei sunt tot atîtea capcane, pe care d-sa le-a evitat abil, le-a înlăturat amabil sau paradoxal. Farmecul scriitorului este și aci intact, cu ușurință risipit, cu un fel de bonomie care dă abstracției nu știu ce familiaritate și strălucire de praf de aur totodată.

Carte agreabilă și utilă, ea se pare scrisă după formula bătrînului Horațiu ; numai că *Arta poetică* a d-lui Călinescu nu mai organizează cîteva reguli clasice despre poezie, ci limpezește și trece-n revistă cîteva reguli moderne. Meritul ei de substanță aci este ; fără să uluiască tradiția universitară, d. Călinescu îi face o dulce violență, aducînd la catedră idei și dezbateri pe care publicistica noastră extrauniversitară a îndrăznit să le pună-n circulație mai demult. Principiile sale sunt bunuri comune ale acestei publicistice ; d. Călinescu le dă prestigiul talentului său suplu și drept de cetate universitară. O dovadă că învățămîntul literaturii, în școlile noastre superioare, progresează și că numirea sa în acest învățămînt este un început norocos ; publicistica nu mai e incompatibilă cu acea tradițională universitate, cum era pe vremea unui Maiorescu, și nici cu ignoranța, îngîmfată, reacționară, cum a fost mai apoi pînă mai ieri.

1939

G. CĂLINESCU:

„ŞUN SAU CALEA NETURBURATĂ“

(Mit mongol)

D-lui G. Călinescu îi place să alterneze critica cu beletristica.

După publicarea monumentalei *Istorii a literaturii române*, care a fost primită aşa cum a fost şi ale cărei mari merite n-au fost încă puse în lumină, era firesc să caute o destindere.

Cu puterea sa de muncă excepţională, cu atît de variatele sale însuşiri literare, dovedite-n biografie, în portretistică, în pamflet, în roman, îmbinate, şi cu resurse inepuizabile parcă în complexa alcătuire a însăşi amintitei istorii a literaturii noastre, a reapărut în publicistică, după o pauză cam lungă pentru fecunditatea sa, cu acest mit mongol ; fantezia sa ne poartă în „Asia orientală arhaică la timp mitic, cam în jurul anului 2250 înainte de era creştină“.

Lectura mitului dialogat ne procură o plăcere de natură intelectuală, prin inteligenta reconstituire de culoare locală, prezentă mai mult în limbajul ceremonios, dintre personagii, în numele lor, în descripţia de gust baroc şi în nuanţa de înţelepciune orientală a lui Şun, eroul fictiv al naraţiunii.

Plăcerea aceasta este de natură mai mult exterioară, aş zice de aparatură, căci interesul substanţial al cărţii se desprinde din meditaţiile unui moralist (în sensul francez al cuvîntului), care, sub aparenţa unui apolog fixat într-o „Asie orientală arhaică la timp mitic“, ne insinuează, cu sugestive mijloace literare, un tîlc.

S-ar părea (şi poate că nu ne înşelăm) ca apologul d-lui G. Călinescu să izvorască din recentele sale experienţe amare, provocate de publicarea *Istoriei literaturii române*, care i-a adus o recoltă de injurii ; în loc să le răspundă în parte, a preferat să tacă şi să lase fără nici o ripostă atacurile ; riposta vine după o liniştire aparentă a adversităţilor şi se refugiază în ficţiune. Şun este un *porte-parole* al scriitorului, un înţelept care răspunde duşmanilor cu răbdarea şi cuminţenia neturburată a omului sigur pe sine, cu ingeniozitatea simplă a spiritului drept, bănuit de vrăjmaşi a fi proteguit de duhurile bune, deşi el se conduce numai după raţiunea cea mai strictă şi după o certă experienţă a cunoaşterii sufletului omenesc.

Dotat cu aceste însuşiri, dar şi cu daruri excepţionale de muncă, talent, sobrietate şi de generozitate, paznic al ritualelor sacre, pe care le respectă nu numai în litere, dar şi în spiritul lor, Şun adoptă filozofia ce-i susţine moralul pe „calea neturburată“, învingîndu-şi toţi duşmanii. Şi în contra lui, în ascensiunea pe care împăratul Jao i-o facilitează, pentru marile lui însuşiri, dîndu-i în căsătorie pe cele două fiice, şi făcîndu-l din viaţă moştenitor al tronului şi părtaş al puterii, ca după moarte să-i ia succesiunea, erau toţi sfetnicii bătrîni, tată-său, mama lui vitregă, un frate mai mic, tot vitreg, care căutau să-l doboare prin mijloace viclene şi dintr-o josnică invidie. Dar Şun triumfă, pînă la urmă, în contra tuturor comploturilor la viaţa lui, cruţîndu-şi duşmanii de moarte, care, duhuri rele, se distrug prin însăşi natura lor rea. Şun urcă pe tronul împărătesc, admirat de prieteni şi respectat de duşmanii care-au mai rămas în viaţă — dovedindu-se valabilă filozofia lui, ce l-a susţinut pe „calea neturburată“.

Nu vom încerca, desigur, să facem vreo apropiere între personagiile din ficţiune şi bănuitele lor modele ; ficţiunea este un agrement de natură intelectuală, şi d. Călinescu n-a făcut operă de pamfletar în apologul său, ci de literat şi moralist. De aceea, dincolo de identitatea sa cu Şun, care este şi ea transpusă-n ficţiune, nu trebuie să vedem decît talentul scriitorului şi arta de-a insinua o moralitate, cu sugestive mijloace literare ; plăcerea cititorului este de ordin contemplativ.

1943

[„COMPENDIUL“ D-LUI G. CĂLINESCU]

Încă nu s-au stins ecourile publiciste, favorabile şi defavorabile, stîrnite de monumentala *Istorie a literaturii române* a d-lui G. Călinescu, înfăţişată de la origini pînă astăzi ; ediţia mare este astăzi o raritate bibliografică, iar cei care au citit-o oscilează între admiraţie şi rezervă, faţă de o operă excepţională prin întindere, varietate, prezentare grafică şi iconografică, şi mai ales prin judecăţile de valoare emise asupra celor mai importanţi scriitori naţionali.

Originalitatea criticului şi istoriografului enervează pe unii şi uimeşte pe alţii prin însuşi caracterul ei cel mai izbitor ; într-adevăr, avem a face cu o nouă clasare şi declasare a valorilor noastre literare, de la primele texte, din veacul al XVI-lea, pînă la cei mai apropiaţi contemporani.

Inteligenţă subtilă, percepţie critică fină, fantezie aprinsă, sensibilitate mobilă şi talent plastic abundent, d. G. Călinescu este atît de dotat, încît se foloseşte — simultan sau succesiv — de marile sale însuşiri, oferindu-ne cel mai atractiv spectacol din critica noastră de astăzi. Temperament impresionist, personalitatea sa îmbină în mod ciudat impulsivitatea lui Iorga cu maliţia şi rafinamentul lui E. Lovinescu ; nu vreau să spun că ar fi o apariţie hibridă, alcătuită din două naturi care se exclud, ci din contra, caut cu aproximaţie o formulă care să ne sugere, măcar pe departe, o fizionomie spirituală atît de excepţională.

De o putere de muncă neobişnuită, de o fecunditate în care elanul şi reflecţia alternează, de o acuitate a percepţiilor şi de o ingeniozitate şi prospeţime a formulării care încîntă, chiar dacă nu convinge, de o perspectivă care totdeauna surprinde, chiar cînd refuzi să aderi la planul oferit, d. Călinescu este o personalitate vie, agitată şi complexă ; nimic din ceea ce scrie nu este indiferent, fie sub raportul blamului sau al omagiului. Simţi uneori că, în nuanţe, are perfectă dreptate să afirme o judecată negativă asupra unui literat ; îţi dai însă seama imediat că nuanţele sunt prea aglomerate şi anulează o percepţie globală, prin jocul lor maliţios ; aşa se întîmplă că apasă prea mult acolo unde ar trebui să atenueze şi atenuează prea voit acolo unde ar trebui să apese mai simţitor. De o expresie plastică plină de cele mai neaşteptate resurse, radiază fosforescenţe din cele mai groase mîluri, cînd nu foloseşte o voită placiditate a cuvîntului, ca să insinueze o judecată defavorabilă. D. Călinescu are o emoţie de artist, violentă în substratul ei subconştient, faţă de opera de artă, ca şi faţă de personalitatea umană a scriitorului ; judecata sa depinde de acest moment iniţial, de graţie sau dizgraţie, ca să ia calea elogiului sau a respingerii ; valorile sunt supuse unui contact electric primordial ; dacă polii sunt încărcaţi de aceeaşi energie, asistăm la un fel de euforie a inteligenţii critice, iar dacă se întîlnesc fluizi contrarii, atunci descărcarea e violentă, furtunoasă. În tot cazul, tenacitatea impresiilor este vizibilă şi într-o atitudine, şi în cealaltă. Criticul este un pictor cu o paletă foarte bogată, punînd culoarea tare care reliefează plăcut sau displăcut ; citatul însuşi e ales cu generozitate sau maliţie, e stors de apă sau de esenţă, devenind demonstrativ şi încadrîndu-se sentenţios în textul analizei critice. Scriitorul e prezentat în volum sau în plan, din profil sau din structura lui intimă, pus între reflectoare puternice, care-l copleşesc sau îl avantajează. Criticul este un artist inimitabil, care-şi alege colţul de preferinţă de unde scriitorul poate să apară acoperit de umbre sau în lumina solară ; obişnuit cu tehnica lui, pînă la sfîrşit începi să-i adopţi punctele de vedere, într-atît este de personal, de ingenios şi de insinuant ; numai un cititor neinteligent sau ipocrit nu va recunoaşte că, oricîte divergenţe intime ar răscoli vasta panoramă a istoriei literelor noastre, caleidoscopic înfăţişată de d. Călinescu, nu impune prin excelenţa şi felurimea însuşirilor sale atît de personale.

De la istoria monumentală a literaturii române, revărsată pe aproape 1.000 de mari pagini, d. Călinescu şi-a restrîns materialul, tipărind un compendiu care, ca să dăm cuvîntul criticului din *Prefaţă,* se defineşte astfel : „El nu e o simplă prescurtare a ediţiei mari şi nu scuteşte de lectura celei dintîi ; dimpotrivă, e un adaos în scopul de a rezuma impresiile generale. Nu sunt aici biografiile, amănuntele de istorie literară. Materia a fost prelucrată, şi dacă în multe locuri cititorul va regăsi caracterizări din ediţia mare, asta vine de acolo că un adevăr nu poate fi exprimat decît cu aceleaşi cuvinte. Am crezut că aş proceda greşit dacă din ambiţia totalei noutăţi aş fi răsucit frazele inutil. De altfel, încă o dată, aceasta nu e o altă operă, ci un indice critic la cea dintîi. Acum, eliberat de obligaţia documentaţiei integrale, am privit literatura română din avion, încercînd a stabili atitudinile, a proporţiona valorile. La fiecare autor am scos în evidenţă numai ceea ce este realmente valabil artisticeşte, tăcînd pe cît cu putinţă părţile neizbutite, în fiece capitol am scos în frontul întîi scriitorii viabili şi am lăsat în umbră pe culturali. În felul acesta cred că, citind ediţia cea mare şi apoi pe aceasta mică, cititorul se va lămuri asupra părţii vii din literatura noastră. N-am făcut ca alţii, care în compendii pun numai cifre goale şi titluri de opere, ci şi aici şi mai cu seamă aici, am vizionat materia organic şi critic.“

Putem spune, cu alte cuvinte, că d. Călinescu a eliminat, în compendiu, farmecul documentaţiei, cu pitorescul ei de epocă, portretele umane şi şarjele delicioase, limitîndu-se la caracterizarea globală a părţii viabile a fiecărui scriitor şi la judecăţile de valoare, într-o succesiune istorică a personalităţilor literaturii române ; criteriul estetic stă la fundamentul compendiului său, iar acea privire „din avion“ vrea să sugereze că şi-a impus o privelişte, sub specia eternităţii, a scriitorilor noştri, pe spaţiul a patru veacuri şi jumătate de creaţiune literară.

Pentru cine a citit ediţia mare a *Istoriei literaturii române* compendiul rămîne mai ales un instrument de lucru rapid, o confruntare mai lesnicioasă a propriilor impresii şi judecăţi, cu impresiile şi judecăţile criticului ; suntem de acord că lectura compendiului nu poate scuti de lectura ediţiei mari pe oricine vrea să se informeze asupra momentului istoric şi asupra biografiei scriitorilor ; mai mult chiar, mecanismul de-a judeca al criticului are, în ediţia monumentală, un demers reieşind din toate implicaţiile în care încadrează o personalitate, ca într-o plasă de păianjen. Ca să înţelegi de ce Maiorescu, de pildă, este preţuit aproape numai ca polemist, în compendiu, trebuie să te adresezi ediţiei mari, unde presupusa insuficienţă a criticului este dedusă din biografie şi din portretul pe care-l insinuează, cu mijloacele biografice, interpretate într-un anume unghi de vedere ; nici sintezele asupra lui Eminescu şi Coşbuc nu mai au truculenţa din ediţia mare ; în compendiu, între fraze şi paragrafe se sapă anume goluri, producînd o insatisfacţie vădită.

În cea mai mare parte, metoda de-a redacta compendiul se reduce la suprimarea unor pasagii suculente, legînd judecăţile formulate într-un mers viu, volubil, din fraze disparate şi juxtapuse, de la distanţe deosebite. Operaţia pare un fel de vijelioasă plivire a textului iniţial, din ediţia mare, unde o vegetaţie luxuriantă, de date şi analogii, de raportări şi informaţii, de portretistică şi evocare, se îmbinau cu analiza critică şi cu judecata de valoare.

Aşa cum se prezintă, este un manual de iniţiere pentru cititorii mai puţin experimentaţi, un aperitiv — copios, e drept — la un ospăţ îndelung, pe care-l oferă numai paginile ediţiei monumentale ; pentru timoraţi este totuşi binevenit, fiindcă nedumerirea, curiozităţile şi insatisfacţiile vor fi rezolvate numai cînd de la ediţia mică vor aborda şi ediţia mare.

Dacă d. Călinescu s-a gîndit şi la străinii ce-ar vrea să se iniţieze în literatura noastră, intenţia e mult mai greu de realizat, din necunoaşterea limbii ; în acest caz ar trebui ca savurosul său compendiu să fie tradus într-o limbă de circulaţie europeană.

Inedit

ION CĂLUGĂRU: „PARADISUL STATISTIC"

Fantasticul e puţin cultivat în literatura noastră, căci nu ne putem referi la basmele populare spre a găsi echivalentul unui gen ce fiinţează cu totul pe alte legi. Fantazia din basm e înlocuirea realităţii prin arbitrar ; punctul de plecare e conştient abătut de la normele generale dintre cauză şi efect, pe un plan nou, convenţional ; suita fenomenelor îşi urmează logica lor intimă, fără a se preocupa de logica reală ; basmul e o satisfacţie a fanteziei prin ea însăşi : cu cît neprevăzutul e mai intens hrănit, cu atît categoria îşi diferenţiază mai precis caracterele. În literatura noastră cultă, fantezia se reduce în genere la arabesc al imaginaţiei ; artificialul decorativ îi limitează termenii. Sub acest aspect, proza fantezistă a lui D. Anghel încadrează, deopotrivă, defectele şi calităţile manierei ; pînză de linii şi culori, fantaziile lui sunt un joc, în vid, a două elemente invariabil combinate. Chiar Delavrancea, care a-ncercat să dea o vagă trăsătură psihologică fanteziei *(Între vis şi viaţă, Linişte, Trubadurul)*, rămîne tot numai la expresia ei exterioară, la grotesc, alternînd cu situaţii de o ciudată singularitate. Fantasticul nu e însă o simplă schimbare de cadru ; acesta e elementul decorativ ; existenţa lui rezidă în stratul de exploatare ; fundamentul genului e psihologic : cu singura deosebire că se alimentează din vis şi obsesie, din halucinaţie şi dubla personalitate, din absurdul subconştientului — din tot ceea ce deviază de la psihologia normală. Patologicul e domeniul din care scriitorii fantaşti îşi culeg, de predilecţie, datele artistice.

În proiecţia acestor consideraţii cad numai cîteva nume din literatura noastră ; mai adesea, ele schiţează simple tendinţe. În primul rînd se aşează I. L. Caragiale, cu a sa puternică nuvelă *La hanul lui Mînjoală* ; celelalte povestiri ale lui sunt transpuneri de basme populare sau localizări şi prelucrări din alţi scriitori. Sub ocrotirea lui Villiers de l'Isle-Adam şi Edgar Poe, d. N. Davidescu a consacrat cîteva pagini genului în *Crima din str. Nopţei.*

Sub cortul unificator al luminii halucinatorii (caracterul cel mai pronunţat al fantasticului), d. I. Vinea ne-a dat pagini de subtilă tensiune, în *Descîntecul* şi *Flori de lampă* sau în fragmentele romanului *Tic-tac...* ; apoi d. Matei L. Caragiale, în *Remember*.

Cu toată inaptitudinea de a fuziona aspectele exterioare cu proiecţiile subconştientului, d. Cezar Petrescu a abordat tentaţiile fantasticului în *Omul din vis*. Schiţele d-lui T. Arghezi, construite pe aceeaşi clină a irealităţii, interesează mai mult prin calităţi stilistice. Deşi îmbinare de realism crud şi obsesiv fantastic, proza d-lui Gib. Mihăescu uzitează, într-o largă măsură, elementul halucinator.

Pe un fond de basm popular, însuşi d. M. Sadoveanu a făcut să ţîşnească limbi de halucinantă poezie în unele evocări din miraculoasa *Ţară de dincolo de negură.*

Nu uităm, de asemenea, arabescurile libertine ale d-lui Adrian Maniu.

Istoria genului apare deci sumară şi de recentă dată.

Refugiul în fantastic e treapta cea mai înaltă a romantismului ; dezgustul de realitate împinge la voluptatea purei închipuiri ; consecinţele artistice ale pesimismului provenit din observaţia vieţii duc, paradoxal, la bucuria idealistă a ficţiunii. Marii imaginativi sunt creatori de lumi arbitrare, în care satisfacţia absolută a aspiraţiilor e posibilă şi nesancţionată de nici o constrîngere.

Povestirile fantastice ale d-lui Ion Călugăru sunt însă un „travesti" satiric al realităţii ; fantazia sa e o simbolică înlocuire de termeni, care, cînd e izbutită, contopeşte obiectele şi reflectă ironia acidă în dublu plan : al realităţii şi al ficţiunii.

Astfel, în *Paradisul statistic,* povestirea ce dă şi titlul volumului, viziunea vieţii paradiziace e mobilată de organizaţia rigidă, insuportabilă a unei întreprinderi de birocraţie terestră.

De asemeni, în *Visele din vis ale lui Ilya Davidovici,* d. Călugăru, exploatînd mijlocul obişnuit al visului, îşi străpunge eroul cu acul ironiei, fiindcă şi-a rezolvat numai iluzoriu dorinţa de a nu-şi evacua cocioaba mizerabilă în care locuia, cît şi ascetismul solitudinii lui triste.

Dar defectul esenţial şi nereuşita celorlalte povestiri constă fie în lipsa de fuziune simbolică a fantaziei şi a realităţii, fie din simpla viziune a absurdului, ilogică şi frîntă în inele ce lunecă arbitrar pe traiectoria convenţionalului.

D. Călugăru posedă însă o notaţie incisivă, un stil de tăietură scurtă şi uneori eliptică expresie personală, dar adesea defectuoasă, fiindcă forţează nota originalităţii mai ales în tendinţa de a crea cuvinte şi în erorile gramaticale, efect, poate, al voinţii de concentrare stilistică,

Forme ca *alaptă, străluce, meditä ;* verbe ca *se struteşte,* greşeli gramaticale ca *mese dorm, clopote din pian visează dans* sunt evident reprobabile.

Temele fantastice ale d-lui Călugăru sunt sclipiri acide de satiră, cu observaţie realistă şi minuţioasă ; fantasticul din *Paradisul statistic* e, mai curînd, grotesc transpus pe planul ficţiunii.

Între realitate travestită şi comentată satiric şi proiecţiune a absurdului, d. Călugăru nu se ridică pînă la obsesia halucinatoare. Aşteptăm încă surprizele, în eventualele sale povestiri.

1927

ION CĂLUGĂRU:
„ABECEDAR DE POVESTIRI POPULARE“

Pe d. Ion Călugăru îl revendicase afectuos d. Ilarie Voronca printre pionierii integralismului. D. Călugăru n-a scris, pe cît ştiu, poezii de ultimă formulă modernistă, dar printr-o bizară retuşare a viziunii şi prin tehnica expresiei a ţinut pas cu extrema stîngă literară din ultimii ani. Cunoaştem o colecţie de povestiri mai veche a d-sale, *Paradisul statistic,* unde mijea un grotesc de fantezie şi unde o realitate strîmbată de umor apărea ca o oglindă maculată de muşte şi încrustată de cioburi. Dar literatura sa ne-a părut mai mult experimentarea unei mentalităţi decît o proprie experienţă de artă. E cazul tuturor extremiştilor, cu o fizionomie atît de uniformă, deşi fiecare se crede un mic univers inedit. Un anumit libertinaj al expresiei, o violentare a figuraţiei şi un umor voit sau nu, caractetizează mişcarea noastră integralistă, săracă în substanţă de artă, dar plină de toată speciozitatea formei. Chiar d. Ilarie Voronca, maestru ulterior şi fire poetică de remarcabilă frenezie, îşi divulgă necontenit un umor de fantezie, grotesc şi hilar adesea, în cele mai lirice avînturi ale sale. Socotim deci de o importanţă foarte minoră toată frămîntarea anarhică a avangardiştilor, care încrustează cu un briceag ruginit imagini baroce pe un lemn vechi, intrat de mult în putrefacţie şi mîncat de carii timpului.

D. Călugăru îşi exercitează imaginaţia tot pe un asemenea material. Micul evreu Oivide, răpit de ţigani şi reîntors la părinţi după o absenţă care-l înstrăinase, n-aduce nimic revoluţionar cu întîmplările lui banale, după cum viaţa umilă a spălătoresei Varvara, care moare cîineşte într-o mizerie tristă, nu deschide nici o perspectivă interioară spre universul unei arte noi. Subiecte incolore, întîmplări mizere, care sunt numai un pretext de pitoresc mărunt, baltă stagnantă şi fetidă, încondeiată de cîţiva nuferi de stil — iată temele pe care d. Călugăru desfăşură o fantezie de umor posomorît sau franc zîmbitor.

Coeziunea de grup integralistă a dus la un tipic al scrisului, deosebit numai de cei care nu fac parte din sînul mişcării. Cine ar recunoaşte paternitatea d-lui Călugăru în aceste jocuri de imagine dacă n-ar purta semnătura d-sale? I-ar putea aparţine tot atît de autentic d-lui Ilarie Voronca, d-lui Roll sau oricui din cercul celor care şi-au făurit parcă o maşină de scris cu mecanism invariabil:

„Şesul şi-a pus o zgardă la gît: linia ferată. Cînd trece un tren pitic, sughiţînd, îl latră cîinii: — Hau! Hau! Ham! Ham!“

Sau:

„La bisericuţă, toaca bate vecernia. De sus, clopotul o dojeneşte cu glas de piuliţă: — Mai taci! Mai taci!“

E amuzant, desigur, acest joc infantil al închipuirii, dar nu ascunde şi un principiu de temerară formulă artistică, de început de eră literară; e numai dovada unei mentalităţi comune şi a unei solidarităţi de şcoală, în care individualităţile se topesc ca bucăţile de zahăr într-un ceainic enorm.

D. Călugăru posedă un peisagiu graţios, minor. Se găsesc, în *Abecedarul* său, şi evocări sumbre sau numai groteşti:

„Paştile, de pildă, erau pentru dînsul (Oivide) o panoramă: căluţi cu crupa netedă şi leninoasă, luntri care spintecă văzduhul; oaspeţe (sic)prelungite pînă după miezul nopţii, cînd vineţeala nopţilor porneşte o inundaţie de cai albi, pe la geamuri, sfinţi şi noroade cu burţile umflate de apă sălcie şi cînd omul e blînd şi puternic, poate băga luna în buzunar şi nu se sperie nici de cîini...“

O virtuozitate formală şi un pitoresc al fanteziei abundă în cele patru povestiri ale d-lui Ion Călugăru; o artă nouă şi mai ales o substanţă evidentă, cu toată bunăvoinţa, n-am putut găsi. Ce îl deosebeşte de d. Voronca, de pildă, este numai o anumită voinţă de cizelare, căci în *A doua lumină* imaginile se aglomerau ca o grindină insistentă, ruptă din norii unei fantezii nerodnice.

1930

ION CĂLUGĂRU:

„OMUL DE DUPĂ UŞE"

(roman) *

Charlie Blum, eroul romanului *Omul de după uşe*, descinde din spiritul mesianic şi solitar al personagiilor din *Paradisul statistic* şi din *Abecedar de povestiri populare*. Momentul scurt şi patetic din nuvelele d-lui Călugăru e multiplicat aci, spre a completa fişa individuală a unei existenţe. Din literatura sa se desprindeau două elemente, cînd izolate, cînd împletite. Siluetele oamenilor evoluau, fie într-un monolog interior fantast, fie într-un pitoresc de stranie mizerie, observată în mahalaua tîrgurilor aglomerate de populaţie evreiască. Acţiunea se desfăşură undeva în Moldova, fără poezia autohtonă cunoscută, îngrădită într-un cerc de specifică insalubritate, cu familii prolifice, bîntuite de boală, degenerescenţă şi paupertate.

Din acest fundal întunecat a pornit singuratecul Charlie, mai întîi în America, ca să revie în capitală, unde îşi experimentează adolescenţa prelungită pînă în momentul regăsirii în maturitatea rasei, practică şi repede prinsă de prozaismul vieţii lucrative. D. Călugăru, hagiograf transparent al unui eu eliberat şi anarhic al lui Charlie, ecou al perigrinării ancestrale în pustiu, îl iubeşte mai ales în faza incoerentă a adolescenţii ; încadrat în societate şi familie, i se pare victima unui determinism exterior al vieţii din ţară, fără posibilităţi de evadare permanentă în acţiuni gratuite şi frînte. Singurătatea liberă a lui Blum e însă produsul eredităţii familiale, dar, desigur, şi rezultatul atributelor constante de rasă. Viaţa lui e o halucinantă întretăiere cu semenii, condusă de imprevizibil şi de o îndărătnică inadaptabilitate. Charlie visează sub imperiul anesteziantului cînd e operat de apendicită, vorbeşte cu umbrele propriei fantezii în frigurile febrei tifoide, din care a scăpat, orfan şi stors de vitalitate. Convalescent, e sfîşiat de nostalgii profetice, de erotism frenetic şi instabil, e scîrbit de încadrarea în viaţă a colegilor de birou şi e fugărit de propria lui nelinişte. Născut şi crescut în mizerie, azvîrlit la periferia vieţii, inteligent, corosiv cu semenii, în trivialitatea în care înoată, e totuşi activat de o necesitate transfiguratoare. Adolescenţa netrăită la timp îi garantează o naivitate de copil îmbufnat şi umoresc, de detestator al oamenilor pe care-i vede sub aspect de încarnări animalice, într-o sinistră menajerie, nesfîrşită ca viaţa însăşi.

Charlie are candori subiacente, mai mult nişte rezerve ocrotitoare între el şi existenţă, pe care o vede însă ca un balamuc secundat de o vastă sală de spital, populată cu umbre groteşti. Conştiinţa lui este oglinda deformatoare în care omul apare desfigurat, cu rînjet şi lubricitate de gorilă. Personagiile, în al căror contact respiră, sunt proiecţii ale sensibilităţii lui ulcerate, mizantrope şi răutăcioase. Charlie se iubeşte numai pe sine ; recapitulîndu-şi copilăria, îşi vede părinţii şi fraţii ca pe nişte larve dezgustătoare ; scăpînd de ei, abia se regăseşte în singurătatea lui nativă, în neliniştea lui de peregrin nemulţumit. Caracterul lui Blum e dominat de o irecuzabilă febră iudaică, negatoare a altora, hipertrofică şi profetică în fibra ei individuală.

În purulenţa marelui oraş, pînă a se devaloriza prin încadrare, Charlie vizitează cu o luciditate rea drojdia fizică şi morală a cetăţii. Femeile pe care le iubeşte sunt abjecte, de la cocota Madeleine, la Delicia şi Marie-Angele, pînă la adolescenta Valentina, şcolăriţă dornică să evadeze din poezia adolescenţii spre o libertate care desigur se va confunda cu libertinajul ; iar bărbaţii sunt proşti şi degeneraţi, ca Nicolae, bătrînul maniac, sau ca nefericitul Piştia, frîntură din viziunea epilepsiei dostoievskiene. Portretele lor, lucrate cu o peniţă ascuţită, îi sîngerează cu incizii vii, prinse din arta mai amplă a d-lui Arghezi. D. Călugăru îşi construieşte romanul din episoade mărunte, din portrete acide şi evocări de putredă mizerie evreiască, cu relief de aquaforte ; acţiunea se-nlănţuie frînt şi neprevăzut, ca mobilitatea însăşi a vieţii, ca sufletul în ebuliţie al lui Charlie. Figura lui pune în circulaţie un tip de adolescent, cu atribute caracteristice de rasă, dar şi cu proprii însuşiri de tip literar ; fantast şi trivial, sociabil şi soliloc, umoresc şi profetic, timid şi impertinent, naiv şi cinic, grotesc şi tragic, obsedat de viaţă, de iubire şi fantome, Charlie sintetizează toate mijloacele pînă acum fragmentate ale d-lui Călugăru. Scris cu o expresie încolăcită, ca iedera, cu tensiune de coardă, insinuantă şi abruptă, *Omul de după uşe* e netăgăduita afirmare a unei individualităţi care s-a desprins din virtuozităţile de stil colectiv, gen *Unu ;* unele reminiscenţe încă persistente nu sunt însă impuse în primul plan.

---

* Edit. „Naţionala-S. Ciornei", colecţia „Rosidor".

Dacă d. Ion Călugăru utilizează un stil artistic, limba sa literară e o îmbinare, deseori artificială, de neologisme violente şi expresii neaoşe ostentative. În *Omul de după uşe* găsim pretutindeni *fitecine* pentru *oricine.* E numai un tic lexic însă. Ceea ce e nendoios reprobabil sunt unele ignorări de sens şi unele noţiuni echivoce, întîlnite în textul romanului prezent, cum de altfel am relevat şi în anterioarele sale culegeri de nuvele.

Într-o scrisoare, confesie pentru sine însuşi, Charlie se adresează astfel iubitei lui de scurtă durată, Sofica : „Şi mi te-ai oferit cu ceea ce aveai şi nu. Toată, cu toată *viitorimea* ta“ (pag. 32).

Într-un pasagiu descriptiv întîlnim : „Tîrgul provizoriu, răspîndit peste coline, împotmolit în gropi, bolnav de insuficienţă mitrală, creşte în răsuflu, se disciplinează, *se omeneşte*“ (!) (pag. 12) — sens trivial, în forma reflexivă în care e pus verbul aci, dar voind să însemne *se umanizează !* Charlie e în grija servitoarei d-nei Fantzi, gazda sa din Bucureşti. D. Călugăru nu vrea să-i spună banal, dar propriu, *servitoare ;* o poetizează rustic şi impropriu : „Sună. Intră *argata*“... (pag. 66), Blum transformîndu-se neverosimil în bou, iar camera în staul !

Bolnav de tifos, Charlie a fost tuns la spital, iar după el o femeie : „eu am trecut la salonul femeilor şi *colega mea de frizerie* (!), între bărbaţi“ (pag. 133).

În spital a fost dus împreună cu sora lui şi un văr, amîndoi bolnavi : „Trecu (doctorul) la un alt pat. Mi-am amintit *de vărul*“ (pag. 134) ; corect româneşte trebuia *văru-meu !*

De asemenea, d. Călugăru întrebuinţează frecvent forma prescurtată a pronumelui personal, la dativ, a treia persoană singular cu inacceptabila pronunţie *îi : „Îi se dă a-nţelege...“* (pag. 59).

Drepturile organice ale limbii române n-ar trebui călcate, fără inconveniente, prin ignorări elementare, chiar de un talent autentic cum e d. Ion Călugăru !

1932

ION CĂLUGĂRU:

„CHARLOT"

(studiu critic) *

Studiul subtil şi de inteligentă simpatie al d-lui Ion Călugăru despre Charlot e dezvoltarea unei conferinţe din ciclul despre „idoli" al asociaţiei *Criterion*. Nici nu se putea un mai firesc interpret al personagiului lui Charlot şi al lui Charlie Chaplin, fiindcă între Charlie Blum, eroul din romanul *Omul de după uşe*, clovn lucid al propriei existenţe, şi fictivul Charlot sunt atîtea asemănări, pe care abia astăzi le vedem mai clar. Nu interesează aci în ce măsură d. Călugăru îşi datoreşte fiinţa lui Blum popularului tip, descins de pe ecran în viaţă. Subliniem înrudirea, ca să ne explicăm mai bine afecţiunea pentru Charlot şi creatorul lui, analizaţi cu o fineţe de nuanţe şi cu o vervă cînd sentimentală, cînd uşor ironică în admirabilul eseu pe care îl închină amîndurora. Ne place sinceritatea omagială adusă cinematografului, ca o formă de artă populară, cu o evoluţie atît de rapidă, încît a învins şi cele mai dîrze rezistenţe ale omului cult, dispreţuitor din judecată sau snobism al unui gen artistic deseori superior teatrului contemporan ; ne place evocarea acelor „cutii umplute cu întuneric", în care copilăria multora şi-a satisfăcut nevoia de senzaţional şi de evadare, pe aripile fanteziei, din realitatea banală ; iar elogiul de artă dinamică adus ecranului, pînză ilimitată pe care poate zburda în voie închipuirea copilului, este mărturisirea unei tandreţi şi a unui instinct de libertate pe care d. Călugăru îl echivalează cu o revoluţie :

„Cinematograful reprezenta o revoluţie : smulgea pe copil din flora dulce de mucigai a sînului familial şi-l azvîrlea, ca pe un mic bolid, peste vălmăşagul continentelor..."

Romantismul de aventură al filmului antebelic, încîntare a copilăriei, a fost corectat de comedia suplimentară. După Fatty şi Zigotto, sentimentalismul popular a consacrat definitiv pe Charlot. Astăzi, omul matur nu se mai sfieşte să meargă la cinematograf, iar gloria lui Chaplin şi popularitatea lui Charlot au făurit-o bărbaţii serioşi şi femeile sensibile. Geniul lui Charlie a izbutit să creeze un tip, asemeni romancierilor de a căror exclusivă preferinţă publicul s-a scuturat. După cum filmul, la-nceputurile lui, satisfăcea nevoia de miraculos, cinematograful, gen social, ca şi teatrul şi oratoria, a intrat în umanitate prin punerea în circulaţie a lui Charlot ; el reprezintă umanitatea medie, de sensibilitate burgheză :

„Eroul Charlot avea o calitate pe care n-o aveau eroii groazei, nici ai vitejiei : îţi dădea voie să rîzi cu dînsul, îţi dădea voie să-ţi fie milă de el şi chiar să-l ocroteşti."

El a corespuns unui sentimentalism al burgheziei veacului imortalizat în arta ecranului : „De aceea se poate vorbi astăzi despre Chaplin ca de un om sfîrşit, ca de un tip cu desăvîrşire trecut în istorie".

După ce explică resorturile psihologice şi sociale ale succesului lui Charlot, d. Călugăru trece la analiza artei lui Chaplin. Comparat cu Malec şi Harold Lloyd (aceştia caracterizaţi în două succinte portrete), Chaplin e amplu analizat în specificul originalităţii lui creatoare. Marele lui merit este de a fi realizat un tip de valoare simbolică : „El a adus şi a impus în cinema o mască, în sensul teatrului antic şi al commediei dell'arte : o mască permanentă. Şi, mai presus de toate, un izvor de molipsire în durere şi, dacă vreţi, o bancă unde se converteşte durerea în comic."

Analiza pe care d. Călugăru o face artei şi mitului Charlot este de o subtilitate, o preciziune disociativă şi o expresie atît de pitorească, încît îi dă dreptul de a fi considerat un strălucit critic al lui Chaplin. În antiintelectualismul lui Charlot d. Călugăru nu se teme să integreze acţiunea lui Chaplin în reacţiunea bergsoniană a lui Chestov şi a lui Marinetti, ca şi în spiritul literaturii de după 1900. Unde ingeniozitatea sa ne surprinde este în asocierea simbolică a lui Charlot, ca „băiat de suflet al lui Zeilig Şor“, şi deci integrarea lui în sensibilitatea ebraică. Analiza personalităţii lui Chaplin, cuprinsă în nuanţate şi multiple formulări, culminează în constatarea că valoarea supremă a lui Charlot constă în sensul lui de tip general.

---

* Edit. „Vremea".

Charlot, credem noi înşine, va rămînea în galeria eroilor populari, asemeni personagiilor de duioasă umanitate din literatura lui Dickens, a lui Alphonse Daudet şi Jules Renard.

Studiul d-lui Călugăru este cel mai frumos omagiu pe care-l aduce un scriitor român genialului clovn al ecranului.

1933

ION CĂLUGĂRU:

„DON JUAN COCOŞATUL“

(roman) *

De proporţii mai mici şi cu un material uman mai restrîns, romanul *Omul de după uşe* a-nsemnat totuşi afirmarea talentului de prozator al d-lui Ion Călugăru. În el a surprins acea figură ciudată, alcătuită din contradicţii intime, a lui Charlie Blum, tip de contemporană nelinişte, născută din ciocnirea unei sensibilităţi individualiste cu rigiditatea normelor sociale. Mai accentuat prin însuşi personagiul central, *Omul de după uşe* nu schiţa mai puţin şi o umanitate vicioasă, din care se desprindea o tristeţe a instinctelor, corosive ca o boală ascunsă.

Această disponibilitate pentru viciu şi ardere pe rugul instinctului erotic alcătuieşte atmosfera unitară din *Don Juan Cocoşatul*. Trăieşte aci asociată o categorie de oameni care se întîlnesc după afinităţi irecuzabile. Maniaci, rataţi, infirmi morali şi fizici, febrili anarhişti ai propriei ordini interioare, cinici superiori şi detracaţi din plictiseală, bancheri libidinoşi şi simple midinete, fete naive sau dezabuzate de excese îşi încercuiesc viaţa într-o zonă morală de o tristeţe lamentabilă.

Romanul *Don Juan Cocoşatul* nu este o evocare a unei categorii sociale ; ceea ce îi dă unitatea este o tragică selectivitate psihologică. D. Ion Călugăru este dintre acei scriitori contemporani care evită omul statistic, căutînd să-şi populeze romanele cu oameni al căror destin este însemnat cu focul damnaţiunii. De aceea pluteşte în proza sa o melancolie a dezagregării morale, un sentiment al morţii rezultat dintr-o maladivă febricitate a vieţii care se consumă. Personagiile sale au toate un gust al neantului, spre care merg cu paşi de somnambul.

---

* Edit. „Naţionala-Ciornei“.

În caracterul de integrală anomalie a tipurilor din *Don Juan Cocoşatul* cu siguranţă că nu puţin se va fi exercitat influenţa lui Gide în ceea ce are ea demoniac.

Mai mult însă, o anume lipsă de unitate în compoziţia romanului, ne aminteşte de acea difuză colecţie de episoade, care este *Les faux monnayeurs*. Mai ales prima jumătate din *Don Juan Cocoşatul* este o prezentare statică şi în secţiuni separate de tipuri, fiecare rezumînd un destin. Dacă toate personagiile n-au o legătură consecutivă cu subiectul romanului, fiindcă nu mai reapar în cursul acţiunii, au totuşi o justificare subtilă în galeria întreagă a acestei umanităţi detracate. Fiecare tip este un caz, care se alătură altuia prin acelaşi sens al ciudăţeniei lui.

Slăbiciunea compoziţiei acestui amplu roman constă în abundenţa episoadelor lui izolate. Aproape orice capitol este un portret şi condensează o viaţă : Mami-Lu, isterica bănuită a fi în slujba siguranţei, Sara Kleinman, boema răvăşită de ambiţii artistice, Eulalie Luther, care-nchiriază camere mobilate şi graţii veştejite, urîta Sofie Dinerman, care-şi născoceşte o idilă din necesitatea de a se mistifica pe sine însăşi, adolescentul Lechner, mistuit de o criză puberală ce-l duce la sinucidere, Béatrice, prizonieră lesbiană, care evadează din viciu ca să revină apoi, nătîngul Niţă Mînă-scurtă şi Tudoriţa, soţia lui, care-şi satisface senzualitatea vulgară sub ochii lui prostiţi, cabotina Mami-Ţu, care se-ndrăgosteşte de ghebosul Pablo Ghilgal, eroul central al romanului — şi încă atîtea şi atîtea tipuri mai puţin reliefate, de femei, ca şi de bărbaţi, cuprinşi de acelaşi dans al instinctelor.

Dacă această risipire a atenţiei solicitate de cît mai multe psihologii are un inconvenient care se răsfrînge asupra dinamicii epice a romanului, are în schimb avantajul de a insista tocmai asupra notei esenţiale a talentului d-lui Călugăru. Scriitor de puternică atmosferă morbidă, toate aceste episoade ce par despărţite sunt ventilate de o tristeţe a provizoratului existenţii, de o netăgăduită sugestie.

Provizorat care emană din însăşi condiţia anormalităţii acestor fiinţe care, cum spune subtitlul romanului, „se pregătesc de moarte din cea dintîi zi a vieţii“.

Ne-am ocupat pînă acum de aspectul mai haotic al romanului d-lui Călugăru, a cărui acuitate de observaţie ştie să se strecoare totuşi cu un interes mereu viu printre dificultăţi ; însă acest soi de fragmentare a realităţii are ceva dintr-un pariu care nu este ţinut ; cînd crezi că ai apucat pe o cale plină de aglomerate surprize eşti lăsat brusc la o cotitură, ca să fii împins pe altă cărare, din care te vei abate iar nesatisfăcut.

Sunt însă în *Don Juan Cocoşatul* cîteva tipuri care ies din episodic : între ele, în primul rînd, acel nefericit Pablo, cocoşatul de o tragică singurătate morală, care-şi caută refugiul în mijlocul vieţii celei mai active, în plăceri. Dotat cu o misterioasă facultate de a asocia oamenii, între care-şi caută şi el justificarea unei existenţe mutilate, Pablo este o simplă păpuşe în mîinile femeilor prin viaţa cărora trece. Amestec de clovn şi de cuceritor, umorist al propriei lui metehne, lacom de iubire şi iubit din capriciu, adevărata lui tragedie începe din clipa-n care vrea să termine cu tribulaţiile unei tinereţi fără cămin şi afecţiune. Frate bun în spirit cu Charlie Blum, Pablo sfîrşeşte prin o încadrare mai dureroasă ; respins de viaţă, se linişteşte-n moarte, după ce agitase atîta lume în jurul făpturii lui joviale, febrile şi caricaturale. Un accent omenesc iluminează pe această stîrpitură, care şi-a căutat fericirea cu o rîvnă nebănuită în rezervele morale ale unui infirm. Mai mult ca o figură de contrast, Lică Ţapu, după ce experimentează, din pasivitate, lumea interlopă în care îl tîrăşte Pablo, se dovedeşte singurul om normal dintr-o galerie de detracaţi. Animal sănătos, Lică este şi cel mai puţin complicat. Dar unde d. Călugăru şi-a concentrat toate eforturile să creeze un tip de amploare sufletească deosebită este în figura lui Alexandru Lăpuşneanu. La alcătuirea lui s-a servit de existenţa istorică a lui Bogdan-Piteşti. Şi oricîte întîmplări şi formule cinice ale acestuia am recunoscut în gura lui Lăpuşneanu, nu putem nega că d. Călugăru n-a izbutit să dea prestigiul ficţiunii artistice unui personagiu care s-a stins abia de cîţiva ani. O somptuozitate a viciului şi o stăpînire de sine a cinismului fac din

Alexandru Lăpuşneanu statua în jurul căreia se armonizează basoreliefurile celorlalţi detracaţi.

Scris într-un stil suculent, deşi cursiv, iar în a doua parte chiar sobru, romanul *Don Juan Cocoşatul* este superior faţă de *Omul de după uşe,* printr-o bogăţie mai mare a materialului uman, prin renunţarea la modernismul caduc al expresiei, ca şi prin o supraveghere mai atentă a limbii. D. Ion Călugăru este un scriitor de la care putem aştepta un roman de prim ordin.

P.S. Totuşi, d. Călugăru nu s-a dezbărat de un anume manierism de limbaj : neaoşismul ; cîteva accepţiuni improprii mai relevăm şi de data aceasta : „*Zorindu-se* de zi“ (pag. 49) ; „Creştea, se *îmbărbăta*“ (pag. 66) — ceea ce nu poate să însemne a „deveni bărbat“, cum crede d. I. C. Abaterile sunt însă neînsemnate, dar le cităm, cu singura intenţie de a atrage atenţia unui scriitor asupra unor inutile eforturi de originalitate.

1934

ION CĂLUGĂRU :

„ERDORA“ *

Romanul miniatural al d-lui Ion Călugăru, *Erdora,* are caracteristicul defect de a-l regăsi pe autor în unele din vechile sale motive şi maniere, reluate din celelalte opere. Este primejdios pentru un scriitor să-şi reediteze anumite tendinţe şi atitudini ce păreau încorporate organic în scrieri mai vechi. E drept că se improvizează facil cu mijloace de-a gata. Este însuşi cazul *Erdorei,* în esenţă o simplă poveste de iubire între un bancher american, evreu din Moldova, plecat în tinereţe peste ocean, să-şi facă o situaţie şi să uite o dragoste nesatisfăcută. Suflete absolute, atît David Brown, cît şi Erdora sunt însemnaţi cu tenacitatea rasei, de o ardoare pasională ce nu se poate stinge nici din cauza depărtării, nici din trecerea timpului. Romantismul acesta este tema povestirii d-lui Călugăru, căci în *Erdora* materialul nu depăşeşte limitele unei simple nuvele. Este însă în această ultimă operă a d-lui Călugăru ceva desperecheat, care lasă o impresie nedezminţită de grabă. Cîte capitole, tot atîtea tonuri şi mai ales tot atîtea ecouri din scrisul său. Primul capitol se petrece în America, dar n-are nimic specific, al doilea este o idilică evocare a dragostei adolescente dintre erou şi Erdora ; în el defilează peisagii cunoscute din *Abecedar pentru povestiri populare,* mediul evreiesc din Moldova, pe care d. Călugăru l-a recopiat după sine însuşi.

---

* Edit. „Naţionala-Ciornei“ colecţia „Rosidor“.

Chiar procedeul epistolar este exploatat, în al patrulea capitol, care cuprinde *Un caiet şi o scrisoare de la Erdora*; nici visul nu e uitat în alt capitol, amintind *Paradisul statistic*, nici jongleria fanteziei, ca în capitolul *Costumul meu a ajuns în Africa*, şi nici comentariul ironic al confesiei, ca în capitolul final, *Scurtă meditaţie*, nu este dispreţuit, spre a întinde mai mult un subiect a cărei importanţă se reduce la un singur moment, folosit în capitolul penultim ; *O săptămînă de bine*, prin regăsirea eroilor, într-o scurtă dar profundă consumare a pasiunii lor amînate de împrejurări. Dar nici aci nu suntem satisfăcuţi pe deplin, căci este incredibilă întîlnirea lui David Brown şi a Erdorei, prin simplu hazard. Căutînd-o în Bucureşti, oricît de puţin americană ar fi capitala ţării, prin întindere, totuşi, este foarte naiv şi caricatural procedeul reîntîlnirii eroilor, numai după o explorare cu trăsura (nici cel puţin cu maşina !) făcută în cîteva zile de David. Poate fi romantică regăsirea lor, fără indicaţii de adresă, de nume, în afinitatea unui absolut al pasiunii, dar este un romantism atît de popular, care surprinde la un scriitor plin de dificultăţi preţioase.

Să fi voit d. Călugăru să ne demonstreze că poate fi şi un scriitor facil prin publicarea *Erdorii* ?

1934

ION CĂLUGĂRU:

„DE LA CINCI PÎNĂ LA CINCI“ *

Despre un volum de nuvele este oarecum dificil a vorbi, din teama de a nu simplifica prea mult caracterizîndu-i global spiritul. Scriind amănunţit despre fiecare povestire în parte, o cronică e ameninţată să ia aerul unui fel de referat, pe capitole şi aliniate. Există însă o cale de mijloc (şi poate cea mai bună), care ne scuteşte de ambele exagerări : să ne ocupăm cu deosebire de acele bucăţi care precizează mijloacele majore ale autorului.

În afară de preţioasele sale romane, d. Ion Călugăru a scris şi două volume de nuvele, *Paradisul statistic* şi *Abecedar de povestiri populare ;* ele reprezintă faza căutării de sine şi indicaţia atmosferii sale artistice. O anume frondă a expresiei şi o grimasă ostentativă în faţa vieţii le stînjenea cursul povestirii, punînd accentul pe voinţa de a fi personal. Nuvela, înainte de orice, este povestire cursivă, compoziţie densă, aproape matematică, a momentelor şi economie verbală, fără frumuseţi obositoare de amănunt.

În acest sens, volumul prezent al d-lui Călugăru ne pune în contact cu o simplificare şi un nerv al expresiei, cu o stăpînire a materialului şi un ritm interior de mare tensiune. Este exact drumul de la nesiguranţele începutului la maturitatea artistică. *De la cinci pînă la cinci* este cartea unuia din cei mai buni nuvelişti contimporani.

---

* Edit. „Vremea“.

În substanţă, viziunea sa ne este familiară din romanele şi nuvelele anterioare, dar spiritul corosiv, febrilitatea personagiilor, situaţiile groteşti, ca şi umorul amar se încheagă într-o unitate, într-un ritm de o excepţională densitate epică. Dacă i-am aduce o imputare generală, ar fi tocmai aceea de a-şi fi condensat prea mult acţiunea unora din povestiri, de a fi schematizat cu prea multă voinţă faptele. Ceea ce se întîmplă în *L-am împuşcat,* scurtă şi halucinantă exasperare a instinctului de conservare individuală, mărită de spaima răspunderii, în *Pipa,* unde gluma unor adolescenţi alunecă spre tragic şi uşoară caricatură, în *Iubeşte în locul meu,* în care comedia amorului burghez se desfăşoară într-un ritm de farsă, concentrînd o atmosferă şi cîteva tipuri caracteristice într-un spaţiu prea redus. Este atît de evidentă voinţa autorului de a comprima, de a scrie adevărate romane în miniatură, încît anecdota alertă suprimă analiza, atmosfera, dînd prea geometrică înfăţişare povestirii. Ai impresia că d. Călugăru şi-a impus o problemă de tehnică a nuvelii într-un ritm de o rară vioiciune şi cu lucida aplicaţie ce-l face să închidă cîţiva oameni într-un cufăr. În aceste nuvele meşteşugul de a povesti este esenţial, şi arta scriitorului trăieşte incontestabil pe acest unic secret. Ceva de film narat, de scenariu sintetic le animă. Adăugaţi apoi sugestiva forţă de a specula curiozitatea pînă la senzaţional, care în *Judah Benjamin, trapistul din Folson Prison,* împinge gradaţia prin cîteva observaţii ascuţite asupra psihologiei evreului american. Şi chiar în nuvela *Un sandwich într-un buzunar,* făcută pe situaţia comică şi pe anecdotic, sau în *De la cinci pînă la cinci,* brodată pe un singur moment de criză morală, d. Călugăru nu-şi pierde o clipă ritmica interioară, care dă un accent cald povestirii. Sunt însuşiri primordiale ale genului, menţinute la un egal nivel în toate povestirile, pe care le citeşti cu marea satisfacţie că n-ai dat peste nici o pagină moartă. Căci nuvela nu suportă monotonia episodului nesemnificativ şi lungimea care te face să moţăi ; şi n-aş putea aduce d-lui Călugăru nici o învinuire în acest sens, ritmul nuvelelor sale fiind necontenit treaz.

Am lăsat înadins să vorbim la sfîrşit de *Luceafărul morţii* şi de *Paltoane şi nimic altceva,* cele mai bune nuvele, mai pline de substanţă din întreg volumul. În *Luceafărul morţii* este evocată o lume de un deosebit pitoresc social şi moral. Povestea cerşetorului evreu Zalman, al cărui destin îl ameninţă cu lipsa elementară a existenţii, este însăşi lupta între două clase : a burgheziei egoiste şi a declasaţilor, batjocoriţi, ocoliţi şi scoşi din umanitate. D. Călugăru, bun cunoscător al mediului evreiesc, a izbutit să realizeze o dramă profund omenească, într-o atmosferă atît de specifică. Gestul lui Zalman de a obliga pe ciubotarul Copel, spirit fariseic, stimat de concetăţeni pentru situaţia lui socială, să-l întreţie la bătrîneţe pe motivul că ar fi copilul lui natural ; ruşinarea lui în faţa credincioşilor, în sinagogă, şi hazul pe care-l fac oamenii de Copel, expus sarcasmului desperat al lui Zalman, închid în sine un tîlc social, exprimat cu limpede viziune a tipurilor şi a mediului.

Cît priveşte lunga nuvelă *Paltoane şi nimic altceva,* un admirabil roman condensat al unui moment din revoluţia rusă, acela al trecerii de la sentimentalism la adeziunea disciplinată, fanatică a locuitorilor dintr-un tîrg ucrainian, este o sîngeroasă satiră a micii burghezii, de hilară fanfaronadă şi laşitate. Povestea se-nvîrteşte în jurul unei ingenioase invenţii, de un adînc înţeles simbolic, cu toată aparenţa de divertisment a procedeului. Sunt aci trei tipuri bine conturate, cu reacţiuni morale distincte în faţa haosului revoluţionar : al lui Yegor, ideolog sterp în anii lui de iniţiere şi greu adaptabil la situaţia de fapt, al lui Boris, agent de legătură între centru şi provincie, decis şi laconic, şi al negustorului de grîne, Saiche Fendrich, pe care revoluţia îl scapă, printr-un accident, de o nevastă rea şi urîtă, şi a cărui strîmtă minte îl duce, în numele aceleiaşi revoluţii, la furtul de paltoane... Pentru el şi pentru Kromăr, un specialist în furtul de păsări, revoluţia este o găinărie idilică ; incapabili să se conducă pe sine, nucleul acesta de „revoluţionari“ se risipeşte, părăsind satul, la cel dintîi atac al contrarevoluţiei : „iar cînd armatele albe au pătruns în tîrg n-au găsit pe nimeni. În casa cu pridvor, unde cantonase detaşamentul, au găsit cîteva paltoane uitate, puse pe umere de lemn. Cîteva paltoane şi nimic altceva. Albii au turnat gaz peste paltoane. Focul s-a întins. Şi, pînă în zori, tîrgul a fost prefăcut în jăratec şi moloz.“

Final de o semnificație tragicomică, el îmbracă satira într-un sugestiv simbol și împletește anecdota cu psihologia într-o povestire largă, trepidantă și de o intensă atmosferă locală.

Talentul de nuvelist al d-lui Ion Călugăru se recomandă cu atîtea însușiri, încît noi ne mulțumim numai a-l semnala cititorilor de bună literatură. Într-un moment de industrializare sistematică a romanului, volumul său de nuvele este o fertilă reacțiune ; poate și o indicație.

1936

ION CĂLUGĂRU:
„COPILĂRIA UNUI NETREBNIC"
(roman) *

Noul roman al d-lui Călugăru este cea mai bine construită, mai densă, mai umană și mai purificată dintre toate cărțile sale. Eliminarea aproape totală a episoadelor centrifugale, liniștea concentrată, ca și un sentiment al perspectivei dau o mare siguranță artistică acestui roman al copilăriei, desfășurat într-un tîrg evreiesc din Moldova. Într-o lume fabuloasă, de ghetto mizer, se descoperă o ingenuitate de simțire, o lumină feerică și o tristețe de vis în copilăria lui Buiumaș, băiat de sărac meșteșugar evreu, bîntuit de foame, de lipsuri, de năluciri și aspre înfățișări de viață. Buiumaș exprimă toată candoarea unei epoci ireversibile, fără să uite și aspectul ei grotesc. D. Călugăru evocă un mediu în ce are el pur și impur, brutal și poetic, adăogînd încă o fibră, care lipsea pînă acum, viziunii sale artistice. Grotesc și uman, moarte și viață, nădejde și durere, egoism și generozitate, rău și bine se-mpletesc, într-o imagină bilaterală a vieții. Senzația de complexitate, de plenitudine naște din întretăierea de fantastic și real, zone între care circulă oameni, fapte și peisagii. Impresia de tragic sobru, de inevitabil a tot ce se întîmplă nu strigă violent și nu deformează viziunea artistică. Buiumaș e frate bun în spirit cu Charlie Blum din *Omul de după ușe,* cu dezaxata din *Don Juan Cocoșatul,* cu Oivide din *Abecedar de povestiri populare* și e fantast, naiv și bolnav de febre ca și ei. Dar regăsim la el o sensibilitate ingenuă, care nu se crispează deformant, nu se anarhizează complet în contact cu omul și viața. Fiindcă e mai pur, mai firesc, e și mai senin ; însăși singurătatea lui e mai împăcată, căci fantezia îi permite să trăiască într-un univers cu inocențe nealterate total.

---

* Edit. „Naționala-Ciornei".

Copilăria lui Creangă e bonomă și exuberantă ca natura ; copiii lui Delavrancea sunt idilici și convenționali puțin, ai d-lui Teodoreanu sunt de o candoare edulcorată, copilăria văzută la d. Arghezi este interogativă și miraculoasă în naturismul ei. Copilăria lui Buiumaș e mai sumbră, mai chinuită, mai umilită ; e copilăria unui „netrebnic", brutalizat de familie, de ceilalți copii, mizeră, retractată-n sine și-n paradisuri solitare. Ea e mai aproape de copilăria vagabondă a lui Panait Istrati, de a Feciorului lui Tache Vameșu, de a lui Ficu din *Calea Văcărești* și de sălbăticia hamsuniană a lui Iacov din *Maidanul cu dragoste*.

Romanul d-lui Călugăru evocă viața unui tîrg evreiesc prin memoria retrospectivă a lui Buiumaș, între 1907—1917, în zece capitole și un epilog. Aparenta tehnică de reportaj din *Copilăria unui netrebnic* este numai o indicație a timpului în care se petrec faptele ; ea nu rupe nimic din încordarea povestirii, din organizația ei epică sau din psihologia copilăriei. Are numai sensul unei durate, atît cît este necesar ca Buiumaș să treacă în adolescență.

Povestirea începe cu înfățișarea mahalalei evreiești, cu ambianța ei fizică și morală, de o colorată și vie prezență ; trece la prezentarea familiei (mama, tatăl, frații și o soră a lui Buiumaș), într-o narațiune fără mari soluții de continuitate. Oamenii sunt precis conturați, vorbesc autentic, într-un pitoresc limbaj moldovenizat, atît cît trebuie să fie topic, pregnant. Buiumaș va fi un martor inteligent, atent al întîmplărilor și un observator lucid al oamenilor. Viața curge pe dinaintea ochilor lui cu avertismentele ei capitale. Cel dintîi fapt la care asistă e nunta sorei lui, Blima, cu Șaie. Buiumaș observă moravurile, atmosfera, reacțiunea tuturor ; d. Călugăru exprimă mentalitatea de ghetto, concret, cu simțul unei ascuțite prezențe, servindu-se de micul personagiu ca de un fidel înregistrator. Viața este o lecție vie, o experiență necontenită pentru copil. Nu mult după nuntă va asista la moartea bunicului ; intuiția morții e un fapt direct, perceput prin simțuri. Capitolul al treilea este unul din cele

mai puternice, mai contemplative, ridicînd la spiritualizare prin moarte, prin viață, conștiința uimită a copilului. Sensul de inițiere în misterul existenței este sensul general al romanului ; un fel de halucinație lucidă, de surpriză continuă alimentează spiritul în formație al lui Buiumaș. O desfoliere a simțurilor, a înțelesurilor eterne ale vieții, a comprehensiunii dureros cucerite, din inima lucrurilor, se desprinde din copilăria lui. Faptele capătă astfel o coerență internă, o semnificație, în succesiunea lor filmată. Impresia de fragmentar, de episodic, atît de enervantă în romanele anterioare ale d-lui Călugăru, nu mai persistă aci. Forma de joc a vieții, de gratuitate, care se răsfață în *Omul de după ușe* și în *Don Juan Cocoșatul*, se atenuează în *Copilăria unui netrebnic*. Romanul nu este numai o întretăiere de planuri, de oameni, o avalanșe de neprevăzut, cu spărturi interne, ci o suită care se și organizează.

Din aglutinarea episoadelor se creează o imagină unitară de viață, oricît în tehnica aparentă a romanului d. Călugăru nu poate înlătura impresia de compoziție decupată. Ploaia, furtuna, care urmează morții bunicului, școala nouă, figura bețivanului Mantu sunt fapte care izbesc imaginația lui Buiumaș, i-o exaltează, configurîndu-l, ca și inițierile ulterioare. Sărbătorile Paștelui, vizita la cimitir, odiseea cînelui Bubi și aventurarea în cartierul hingherilor, gluma sarcastică a fraților lui Buiumaș, care dau drumul șoarecilor (o scenă de excelent fantastic), revenirea lui Mantu, a furtunii și a Paștelui dau senzația de repetiție a vieții.

Șaie se hotărăște să plece în America, fabrica de sifoane, în curtea căreia se jucau copiii, se mută, Buiumaș intră în serviciu la hanul lui Teivel, fuge apoi, ca să observe mai departe familia mătușei Șifra, cu toată comedia logodnei Dinei, fata ei, cu pitorescul Caciabule, fapt comentat de toată mahalaua ca un eveniment singular. Umorul completează tragicul. Anii înaintează și experiența copilului sporește. Legat de aproape de un frate mai mare, Casril, cunoaște alte medii, stîna, piața, golanii ei, și simte emoția de purificare religioasă de Anul nou. Capitol excelent, capitolul al VIII-lea înseamnă un nou moment de tensiune spirituală în roman și-n conștiința lui Buiumaș, cu atît mai mult cu cît cel următor are ceva schematic, caricatural și reportericesc, melodramatic, prin sosirea reginei în tîrg, unde vizitează pe săraci.

Ultimele experienţe ale copilului vestesc trecerea spre adolescenţă, iar obsesia carnală pentru Sultana (siluetă vie) îl tortureaza ; umilit la şcoală, fuge de-acasă, semn al orgoliului prematur, revine, rătăceşte prin cimitir, iar războiul îi desparte existenţa-n două. Fugind încă o dată de-acasă, e găzduit de mama unui coleg, coana Pina, unde cunoaşte şi experienţa sexuală.

Am insistat asupra figurii lui Buiumaş fiindcă în spiritul lui au ecou faptele, oamenii, conturîndu-i o personalitate. El completează imagina parţială a lui Blum, copil detracat de lupta existenţei, neurastenizat de propria nelinişte şi de infirmităţile morale şi fizice ale oamenilor pe care-i întîlneşte. În sentimentul complex al vieţii care se descoperă, în senzaţia de experienţă autentică a durerilor şi bucuriilor lui se umanizează întreg romanul d-lui Călugăru. Căci figurile care străbat printre amintirile copilului, cu excepţia bunicului, a tatălui, a mamei (cea mai reliefată), a fraţilor şi a căţelului Bubi, toate celelalte sunt groteşti, hilare şi prinse într-un rictus moral obişnuit scriitorului. Dar bivalenţa viziunii, de care vorbeam la începutul acestor observaţii, echilibrează *Copilăria unui netrebnic,* frescă autentică a unui tîrg din Moldova, cu obiceiurile, durerile, obsesiile şi mizeria lui specifică. Umilinţa, ingenuitatea, fantezia şi halucinanta ei nelinişte, care luptă în contra propriului mediu, alcătuiesc un portret moral puternic nuanţat al micului Buiumaş, cel mai omenesc din toate personagiile prozei d-lui Călugăru.

1936

ION CĂLUGĂRU:

„TRUSTUL“

(roman) *

Continuare a *Copilăriei unui netrebnic,* noul roman al d-lui Ion Călugăru povesteşte viaţa zbuciumată, de aventură şi umilinţă, a lui Buiumaş, copil fantast şi neconformist, sosit în anul imediat după război în Bucureşti. Sărac, fără să aibă nici o rudă, tînărul de 17 ani, venind cu intenţia să studieze, termină repede cu şcoala, intrînd, dacă se poate spune astfel, în mişcarea socialistă ; poate mai precis în viaţă, şi într-o viaţă de provizorat nesfîrşit, de pitoresc şi de comentator al structurii sociale. Buiumaş este un fantast, un dezrădăcinat, dar şi un spirit corosiv şi un luptător pentru un ideal social. Nu ştiu de ce însă nu se face niciodată adeziunea între el şi mediile pe care le străbate ; nemulţumit, solitar, timid şi orgolios, Buiumaş este o sensibilă placă de înregistrare a oamenilor şi evenimentelor ; o placă pe care imagina realităţii se deformează, cu întorsături bufe, cu viziuni sarcastice. Impresia generală a *Trustului* este de spectacol văzut dinafară şi oarecum fragmentat. În *Copilăria unui netrebnic* totul era privit într-o perspectivă mai calmă ; chiar şi durerile şi neliniştile lui, în psihologia lui Buiumaş, copil năzdrăvan, prin fantezie, se conturau cu multă preciziune.

Ţiprea sau Ziprea (adică Buium al Ţiprei) din tîrgul moldovenesc nu mai are liniştea de-a observa şi de a transfigura materialul ; povesteşte, comentează, surprinde, viu, cursiv, atîtea tipuri şi fapte şi se observă şi pe sine pe acelaşi plan lunecător al evenimentelor. Spiritul lui iscoditor face din roman un fel de anchetă asupra socialismului şi ascensiunii, în burghezia capitalistă, a bancherului Isar, un amplu reportaj, pe firul căruia se perindă cîteva siluete omeneşti. În capitală, Ţiprea se-ntîlneşte cu Ira a Căruceruluì, din tîrgul natal, un „ambulant“ care-l găzduieşte la-nceput, ca apoi să-i piardă urma ; îndreptîndu-se spre clubul socialist, e luat sub ocrotirea lui Miochi Ciucălău, militant şi intendent al sediului, evoluînd în marginea mişcării, asistînd la discuţii, fremătînd de febra colectivă, dar mai ales vagabondînd : şi din această epocă, pînă la dizolvarea grupului socialist, partea cea mai interesantă, mai pitorească este tot aceea de refractar, de poet al mizeriei, alături de Ietien Poé, atît de fantast şi de viu evocat. Buiumaş rezistă împrejurărilor, vîrstei, păstrîndu-şi candoarea şi rămînînd curios pentru tipul inedit mai mult decît aderent la colectivitate. Romanul se distramă, tehnica surprizelor reapare, ca şi a episoadelor şi figurilor izolate.

---

* Edit. „Naţionala-Ciornei“.

Iată de ce spunem că *Trustul* se apropie de reportaj şi că faptele sunt privite dinafară ; ceea ce ar părea roman ciclic este mai curînd o succesiune filmată de tipuri şi întîmplări. Este în proza d-lui Călugăru un gust ciudat pentru pitorescul moral, o fantezie drăcească a grotescului, ca un salt de veveriţă prin pădure. Condensată, echilibrată, în *Copilăria unui netrebnic* izbutise să realizeze cea mai strînsă naraţiune a sa ; prin *Trustul*, legăm firul cu romanele anterioare, axate pe surpriză şi pitoresc ; căci pitoresc este şi comisarul (tip caragealian), amic al lui Ietien Poé, ca şi Fedia, nebunul îndrăgostit de o dactilografă spre sfîrşitul romanului, ca şi Manaşcu Zodierul, pezevenghi mistic, la fel bancherul Aron Gumăr, adversarul înfrînt al lui Isar ; şi nu uit pe Arthur Dimache, boierul scăpătat, nici pe Lola, soţia lui Isar, văzuţi prin aceeaşi tehnică a portretului acid, a episodului rapid, simplificator, de relief incontestabil şi de expresie proaspătă. Te-ntrebi mereu unde este „trustul“, unde apare structura socială a fenomenului anunţat ? Unde, e greu de spus ; căci „trustul“ este un fel de experienţă în eprubetă, o combinaţie chimică în mintea ingeniosului Isar ; desigur că d. Călugăru a văzut un tip şi o experienţă, dar ne prezintă numai o schemă umană şi ne povesteşte, cu un rapid simţ de reporter, faptele ascensiunii eroului său, care întrupează toată tehnica trustului. La-nceputul romanului, Isar, Lola, Doncea, simpatizant al mişcării, mediator între români şi evrei, teoretician al ţărănismului, dialectician abil (aţi ghicit modelul ?), apar în costumul lor spiritual oameni descărnaţi, idei încărcate de electricitate, ciocnindu-se în abstract, ca mai tîrziu să fie puşi în faţa unui singur fapt : greva lucrătorilor de la tipografia lui Isar, care scotea o revistă de idei şi care se scîrbeşte de brutalitatea maselor cerînd sporire de salarii. Mă-ntreb dacă mai era necesar Doncea, ca ficţiune umană, în roman, fiindcă rolul lui este atît de secundar, de agent de legătură între Ziprea, mai întîi corector la gazeta lui Isar, apoi funcţionar în birourile trustului de zahăr, protejat de Doncea.

Partidul şi mişcarea socialistă lichidate, Buiumaş se reîntoarce la părinţi, retrăieşte cîtva timp mizeria de acasă, hoinăreşte cîtva timp năuc şi absent şi revine în capitală, ca să observe ascensiunea lui Isar. Gustul pentru tipul pitoresc şi izolat s-ar părea că dispare în faţa acestui „erou“ al finanţei şi industriei. Totuşi, relaţiunea de reportaj este mai clară ca oriunde în urmărirea carierii lui Isar ; văzut dinafară, comentat, asistat în viaţa lui casnică, la birou, în consiliile cu acţionarii, în intervenţiile lui la oamenii politici (Vintilă Brătianu şi Alecu Constantinescu), veşnic abil, egoist, dornic să stăpînească, servind din interes şi servindu-se cu uşurinţă, Isar este mai puţin un tip şi mai mult un model. Nu intenţionez să văd un roman cu cheie, neapărat, în *Trustul ;* dar efortul meu de a transpune în ficţiune personagiile s-a izbit de un refuz încăpăţînat ; documentul social, reportajul a fost mai puternic decît imaginaţia, şi a mea, desigur, dar şi a d-lui Călugăru. În Isar văd un triumf tot al pitorescului moral, cu relief întins în suprafaţă, fiindcă şi faptele lui sunt mai numeroase : dar dacă ar fi să prefer, în tehnica aceasta de surpriză şi izolare a tipurilor, pe cele mai pitoreşti, m-aş opri la Ietien Poé, la Manaşcu sau la oricare altul, fie şi episodic. Filmat, Isar este un pretext de reportaj, un portret diluat, iar „trustul“ este vădit o abilă escrocherie. Nu spun că d. Călugăru n-ar avea dreptate, în impresia sa subiectivă, dar un roman nu este o anchetă, și un personagiu, oricît ar fi de antipatic, trebuie văzut cu liniște. Convingerea că este observat prea dinafară îmi rămîne intactă.

Romanul *Trustul* este mai curînd o satiră politică decît fața unui roman ciclic; unde d. Călugăru se regăsește în pitoresc moral și-n fantast îl regăsim cu plăcere și noi.

1937

MIHAIL CELARIANU:

„POLCA PE FURATE“

(roman)

Ideea d-lui Mihail Celarianu de a scrie un roman umoristic format exclusiv dintr-o serie de scrisori, din care să reiasă acțiunea, psihologia personagiilor și efectul comic, este de o facilitate dezolantă. Procedeul se reduce, în esență, la o monotonă succesiune de pastișe. O formală dexteritate și o prea evidentă șarjare sintactică și lexicală alcătuiesc toată elementara capacitate literară a unui atare procedeu. Marele inconvenient al lui stă, în primul rînd, într-o aprigă monotonie. Rămîi la sfîrșit cu penibila impresie de a fi asistat la o defilare de figuri văzute din profil; desfășurare uniformă în plan, din care, cu un efort prea mare de închipuire, trebuie să complectezi o prezentare a lor în spațiu.

E regretabil că d. Celarianu abuzează de o simplă ingeniozitate epistolară cînd posedă toate elementele intelectuale ale unui roman: intriga, personagiile, schema psihologiei lor, episoade cu situații de efect, într-un cuvînt, un material artistic demn de luat în considerație. Că sunt unele scrisori amuzante e drept; mai ales cele ale servitoarei Veta, scrise în limbaj ardelenesc, sunt de un savuros umor verbal. Din fiecare epistolă se degaje o justă intuiție comică, în raport cu personagiul, dar repetarea procedeului anulează nuanțele de efect într-o masă uniformă. A-ntrebuințat și Caragiale acest mijloc umoristic, dar cu atîta măsură, cu atîta economie stilistică şi cu o mare grije pentru formulele sintetice, singure în stare să definească o mentalitate, devenind astfel memorabile. După el, procedeul s-a generalizat, şi aproape nu este scriitor naţional de proză umoristică să nu-l fi utilizat, fie în cuprinsul naraţiunii, fie ca un procedeu unitar, într-o schiţă. Numai d. Mihail Celarianu are iluzia să creadă că se poate organiza un roman într-un mod atît de sumar şi convenţional.

---

* Edit. „Adevărul“.

Poate din întîmplare, poate din conştiinţa unei insuportabile mecanizări, d. Celarianu a introdus în unele scrisori şi cîteva scene realiste. Sunt numai simple indicaţii, din care se conturează totuşi schiţa unui personagiu ; între toate manechinele din *Polca pe furate,* singurul om pe care-l vedem acţionînd este ordonanţa Sîneaţă. Iată un fragment de dialog, din care reiese prostia lui :

„— M-a căutat, mă, cineva ? Hei, unde ţi-e gîndul, Sîneaţă, n-auzi ?

— Aud, domle locotinent !

— Păi, dac-auzi, de ce nu răspunzi, mă ? Ce, nu ţi-a dat statu gură ?

— Ba răspund, domle locotinent !

— Păi, dacă răspunzi, spune : m-a căutat cineva ? Ce, n-ai gură ?

— Ba am, domle locotinent !

— Atuncea spune : m-a căutat cineva ?

— V-a căutat, domle locotinent ! Cum să nu vă caute !

— Păi aşa spune : cine m-a căutat, mă nerodule ?

— Nu ştiu, domle locotinent, dacă n-am fost acasă...

— Păi atunci, de unde ştii, mă, că m-a căutat ?

— Îmi dau şi eu cu ideea, domle locotinent. Zic şi eu că poate v-a căutat !“ (pag. 98).

Aşa cum se prezintă romanul *Polca pe furate,* sub forma de scrisori, este numai un titlu foarte sugestiv şi un subiect văzut în toate amănuntele ; i-ar mai rămîne d-lui Mihail Celarianu să-l scrie, punînd viaţă acolo unde sunt numai scheme de oameni şi povestind cu viziune realistă pretutindeni unde s-a desfătat numai în jocul nevinovat al pastişelor epistolare.

1934

MIHAIL CELARIANU:

„FEMEIA SÎNGELUI MEU“

(roman) *

Prima încercare în proză a poetului Mihail Celarianu, *Polca pe furate,* aproape nu ne-a surprins ; era o preocupare atît de îndepărtată de subtilitatea florală a elegiilor sale, era o operă atît de schematică şi de contradictorie în intenţiile ei umoristice, că n-am fi bănuit o posibilă afirmare a unui prozator cu mijloace de-a dreptul surprinzătoare. Este cazul noului său roman, unde d. Celarianu nici nu se continuă, dar nici nu mai începe. Cartea e într-adevăr cuceritoare, prin prospeţimea ei, prin maturitatea expresiei şi mai ales prin intuiţia puternică, obsedantă a feminităţii carnale. Există în romanul *Femeia sîngelui meu* (titlul e regretabil prea comercial !) un „spirit al corpului“, de o halucinantă prezenţă şi de o intensă poezie. Nu e o carte fără scăderi, şi dacă începem să-i indicăm mai întîi slăbiciunile n-o facem decît din dorinţa de a vedea foarte curînd un scriitor stăpîn numai pe îmbelşugatele sale însuşiri. Cea dintîi obiecţie adusă romanului e procedeul uzat de a considera confesia eroului, poetul Emanoil Glineanu, ca pe un manuscris rămas de la el, corectat şi publicat de scriitor. O reminiscenţă din romantism, fără necesitatea de a fi reînnoită ; şi încă o prelungire din acelaşi izvor sunt scrisorile eroilor, care explică unele fapte şi justifică anume reacţiuni. Oricît sens psihologic ar ascunde, epistolele sunt foarte dificil de folosit într-un roman, utilitatea lor fiind strict episodică sau pur tehnică. Exemplul lui Rousseau, cu *La nouvelle Héloïse,* nu mai este astăzi reconfortant, şi dacă n-ar fi de o excepţională valoare analitică, *Les liaisons dangereuses* ale lui Laclos ar fi rămas o carte de disertă plictiseală. Drept e că d. Celarianu are numai vreo patru scrisori într-un roman de 300 de pagini. Dar şi mai adevărat este că tehnica generală a romanului n-are preciziune; căci paginile de la început, cu drumul pe mare al lui Emanoil, plecat din ţară, din cauza războiului, cu peisagii frumoase de altfel, sau excelenta evocare a Parisului, cetate de artă şi cultură (pag. 50—52), ocolesc prea mult linia clară a cărţii şi substanţa ei confesională şi analitică. Adevăratul roman, dens, uman, se petrece între paginile 43—228, roman al sexualităţii frenetice, filtrată prin fantezia unui poet, căreia carnea feminină îi cîntă cu melodiile ei turburătoare, destrămîndu-l prin obsesiva şi biruitoarea ei prezenţă. Poetul Emanoil nu e un donjuan banal, nu e un aventurier comun şi pare-se că nici un mare poet realizat în scris. Arta lui se identifică în viaţă, în poema dragostei trăite, în tirania sexului care adoră şi consumă. Emanoil e un învins şi un libertin cu simţul poeziei; el nu s-a putut fixa în preajma unei singure femei, fiindcă fantezia lui sexuală l-a dus spre femeie, în genere, ca spre un izvor de poezie directă. E poate mai mult un simbol acest Emanoil decît un personagiu, dar arderea lui lăuntrică, puterea închipuirii şi intuiţia feminităţii sunt atît de puternice, de variate în nuanţa lor şi de identice în esenţă. Romanul d-lui Celarianu e un poem arzător al iubirii fizice, dar şi un caz de luciditate analistă, înlăuntrul acestei teme. Un fel de foame a cărnii îl împinge pe Emanoil spre diverse femei:

---

* Edit. „Socec“.

„Alăturarea femeii mă magnetizează: scoate din spiritul meu reacţiuni vibrante, sonorităţi ascunse. Fără femeie, nu văd, nu aud, nu pricep", începe prin a mărturisi poetul. Povestea avatarurilor lui erotice se preludează cu o scenă, aş zice de aclimatizare cu peisagiul lui moral, evocarea unui episod de dragoste între un necunoscut şi o necunoscută în grădina Luxemburgului; început semnificativ, în care se gravează fascinaţia exercitată de ritualul iubirii în fantezia lui preocupată exclusiv de acest spectacol. Vin, la rînd, şirul de femei care au trecut prin viaţa lui pariziană, de visător leneş şi grădinar al amorului. De la Lizon Martorel, Emanoil rămîne cu obsesia intimităţii ei, transpuse poetic:

„Prin Lizon Martorel am înţeles trandafirul roz-pal, în care o revăd şi acum. Jartierile ei şi ciorapii şi cămăşuţa eterică au stat cu mine o noapte întreagă de vară fără să le înţeleg. De-abia astăzi, în amintire, le văd pe fiecare acolo. Da, tot pe canapea, pe masa neagră, pe scaun... Ele au îmbrăcat, fără nici o sfială, trupul pur al femeii şi l-au îmbrăţişat, nici vorbă, profund, cu patima mută a materiei de care nu ne sfiim. În faţa mea, ele s-au desfăcut, în spume roze şi albe, şi au căzut, ca foi mari de trandafiri încălziţi, şi cred că au suspinat toată noaptea de durere, de fericire."

După Lizon, trec două femei de stradă, prin neobosita încordare a simţurilor poetului:

„M-am culcat între ele, ţinîndu-le pe amîndouă în braţe, ca pe doi copilaşi. Pînă să adoarmă, ne-am sărutat pe rînd, cu egală ardoare, şi chiar în somn ne căutam şi ne mîngîiam şi, ne feream, cu grijă, să nu ne lovim."

Îi era scris acestui halucinat al iubirii să întîlnească şi o femeie care să-l purifice prin apropierea ei necarnală; e tînăra Hermina Goud, întîlnită la o conferinţă a lui Jaurès:

„Capul ei alb, ieşind din bluza neagră cu guler înalt, era o pată melodioasă şi caldă, pe care ochiul, în clar-obscur, se putea recrea."

S-ar crede că Hermina îl va linişti, că prietenia lui naivă, fără ispitele sexului, va aşterne peste închipuirea lui Emanoil un azur purificator; poetul o surprinde, e drept, în inefabila ei expresie spirituală: „Venea zîmbindu-mi de la distanţă, cu tot sufletul pe figură, ca unui bun prieten", dar demonul cărnii, spiritul corpului îl stăpîneşte tiranic:

„Numai eu ştiu pînă unde merg curbele gîtului, pe unde şerpuiesc albeţile mate şi pe unde se sting, pe unde se încovoaie liniile melodioase ce curg către sex. În părul cefei, cu mireasmă adîncă, eu văd şi trupul, şi sufletul. Negru şi gros, încurcat în vîrtej de pierzare; castaniu liniştit, pe fond palid şi mat; roşu şi răscolit în lăstare stufoase: bălărie impudică. Femeia îşi poartă, învoaltă, această floare înaltă a sexului, fără știință, precum calcă sîngerînd melodii și nu bagă de seamă.“

Cîtă viguroasă poezie a sexualității și cîtă distanță de la poemele pudice și elegiace din versurile d-lui Mihail Celarianu ! Într-un parc cizelat, cu alei măsurate și fluturi grațioși, se ascunde uneori un Pan sălbatec ; d. Celarianu s-a întîlnit cu acest zeu pădureț și hipnotic.

Purtîndu-l de mînă, Emanoil va trece pe lîngă Hermina fără fiori, dar nu va scăpa de ispita Virginiei, sora ei mai mică ; în plimbările lor comune, Virginia îi va deștepta acel fatal spirit al corpului ; Emanoil intră într-un inextricabil stufiș de tentații, fără a se opri în pragul lor. După căderea Virginiei (pe care Hermina o simte și o iartă), dar care dă prilej d-lui Celarianu la dezbateri cam retorice în jurul acestei drame și de raționamente analitice cam abstracte (pag. 114—126), reintrăm în fervența lui erotică de temperatură înaltă, cînd cunoaște pe mama fetelor, pe Eugenia Goud :

„Din primul moment chipul ei m-a izbit. Atenția a zburat de la fetele ei. Ea era însăși frumusețea și grația. Strînsă într-o rochie neagră, de catifea, paloarea ei era și mai caldă. Forme puternice mlădiau rochia, desenîndu-se cu vigoare. Mijlocul, mlădios, se înfigea în trunchi ca într-un soclu de piatră. Tăria sînilor aluneca în bulgării negri ai bluzei. Părul negru, gros, tremurat, care îi covîrșea capul, lăsa numai o punte de sidef la mijloc, șerpuind senzual ; peste gîtul mlădios arunca bucle de smoală, iar la ceafă se încrețea, răsculat, mult prea negru, prea tulburat, peste ceara pală a gîtului larg revărsat către umeri.“

Ar fi de citat integral paginile 126—129, în care se evocă admirabil feminitatea matură a Eugeniei, iar la drept vorbind capitolul complet (pînă la pag. 140) este unul din cele mai arzătoare fragmente ale acestui imn al sexului care este romanul d-lui Celarianu. Forță și poezie, neliniște și voluptate, aventură și calm sunt excelent surprinse în episodul erotic dintre Emanoil și Eugenia.

După această întîmplare, firesc se rarefiază temperatura sexuală ; reflecții despre Paris, despre dans, despre un prieten, Ralian, personagiu cam convențional, destăinuirea față de cumnata unui prieten, Ampu, Margareta Duval, fecioară rigidă, fără primejdii, spațiază momentul erotic cu Eugenia, pînă cînd obsesia se reîntrupează, puternică, prin contemplarea a două vecine, la geam, ca fluidul sexual să devină imperios. Într-o zi, Paulina, femeie măritată, dar cu simțurile somnolente, îi aduce o scrisoare lui Emanoil de la sora ei, Eugenia. Paginile în care d. Celarianu evocă renașterea femeii după dragoste, din substratul necultivat al Paulinei, gelozia surdă dintre surori, care-și dispută dreptul la iubire, mai puțin dense, mai convenționale în paralelismul lor analitic, apropie romanul de sfîrșit. Introducerea în scenă a unui nou personagiu, pictorul Fernando, amintit și mai înainte, sumar, apropierea războiului și despărțirea de Hermina ar fi putut contura o psihologie și pune limite romanului. Tot ce urmează de-aci încolo, pînă la sfîrșitul impus de d. Celarianu — sau mai bine zis inutil urmărit, cu schițarea a ceea ce se petrece și în țară — strică linia lui precisă. Ce păcat că d. Celarianu și-a supraîncărcat povestirea, la început și la fine cu fapte care nu mai adîncesc nimic din drama lui Emanoil ! Revederea cu Ralian, în București, în a cărui figură de universitar se întrezărește ușor, prea ușor chiar, un camarad de generație literară a d-lui Celarianu, odiseea manuscrisului lui Emanoil, șarja în contra editorilor, vizita la mama poetului și scrisoarea lui Fernando, în care se povestește sfîrșitul tragic al Herminei și al familiei ei, fac parte din alt roman, cu material social schematic, convențional, cu intenții satirice și facilități prea evidente.

Dar peste toate aceste rezerve, cu regretul de a fi fost siliți să le facem, romanul *Femeia sîngelui meu* exprimă un puternic talent, în care analiza rece se îmbină cu ardența lirică, într-o bogăție stilistică de o senzualitate catifelată. D. Mihail Celarianu este un poet al sexualității de o tulburătoare forță.

1936

MIHAIL CELARIANU:

„FLORI FĂRĂ PACE“ *

Sunt ciudate unele destine literare, cel puțin pentru un timp anume ; căci dacă trebuie să credem în imanentele reparații ale vremii, cum credem în amendarea ideală a tuturor nedreptăților, pentru un poet autentic niciodată sorocul prețuirii n-a trecut. Fie că un glas va striga mai tare, în favoarea lui, fie că însăși cariera scriitorului a intrat într-un ritm mai febril, pînă la sfîrșit umbra se va risipi din jurul luminii. Poetul Mihail Celarianu a avut nenorocul să stea prea mult în această umbră, și cît pe-aci era să fie uitat între faldurile ei, de cînd prozatorul s-a afirmat atît de puternic, stîrnind admirația bunilor înțelegători, dar și indignarea falsilor pudici. După romanul satiric *Polca pe furate*, de altfel destul de schematic pentru a fi cotat mai mult printre promisiuni, dintr-o dată, *Femeia sîngelui meu* l-a reclasat, cu toată gama bogată a unei senzualități poetice și cu toată prospețimea de inspirație, irupînd din necunoscut parcă. Și cu toate acestea, puțini poate știu că d. Celarianu a tipărit acum zece ani un volum de poezii, *Drumul*, și că un discret elegiac și un liric suav, de reale purități interioare, stăteau închiși între filele primei sale cărți. Dar să nu vedem lucrurile mai în negru decît par ; a fost un glas mătăsos, nu ițit, care să ratifice mesagiul poetului încă de acum un deceniu. Acest glas e al confratelui Perpessicius, prețuitor subtil și critic devotat al poeziei, pe care a știut s-o simtă și s-o presimtă întotdeauna, cu toată ardoarea sa nuanțată. Există, în al doilea volum al *Mențiunilor critice*, un foileton plin nu de generoasă înțelegere, cum se zice convențional, ci de lucidă desprindere a fibrelor poeziei d-lui Celarianu și de atentă reconstituire a fizionomiei sale lirice. Este, în rectificarea noastră, nu numai o datorie profesională, dar și un omagiu cuvenit criticului care a simțit, înaintea tuturora, ecoul unei delicate harfe ; și ne amintim că tot d. Perpessicius, cînd a relatat despre al treilea tom al *Istoriei literaturii române contemporane* a d-lui Lovinescu, a făcut, între altele, același gest de reparație în favoarea poetului Celarianu.

Nu este dar inutil, cînd vorbim astăzi despre *Flori fără pace*, să revedem și *Drumul*, care indică toate itinerariile lăuntrice ale poetului. Dacă în cea dintîi redacțiune a istoriei sale literare d. Lovinescu văzuse numai pe poetul de concepție, în urma, desigur, veridicei reconstituiri a d-lui Perpessicius, în recentul său breviar al literilor contemporane, pune accentul pe rezonanța elegiacă a poeziei d-lui Celarianu. Și fără-ndoială că aci cată să valorificăm însușirile acestui autentic poet, de sensibilitate suavă, imaterializată, și de expresie rafinată, subtilă, fără să fie și ostentativ „nouă“ ; atîtea „revoluții formale“, suportate eroic de lirica postbelică, au cam ostenit limbajul poetic, fără să-l fi împins totdeauna spre realizări rezistente. De aceea, firesc este să ascultăm mai ales sunetul lăuntric al poemului, de unde se aude izvorul simțirii, singurul care străbate și peste o expresie de tonuri stinse. Expresie care nu este implicit și semnul rarefierii de substanță, ci doar o indicație a tonalității ei. Recitind *Drumul* și punîndu-l în raport de continuitate cu *Flori fără pace*, poezia conceptuală apare abia ca un accident în lirica d-lui Celarianu ; sentimentul misterului, spaimele, tristețile și undele pasionale ale acestui elegiac nu se exprimă discursiv și în construcții amplu organizate. Poet al amănuntelor discrete, al nuanțelor și al atmosferii interioare, d. Celarianu folosește imagina sugestivă, topită parcă-n țesutul poemei, ca un ornament furișat într-o stofă de preț. Lipsit de culoare, cuvîntul se purifică, devine incantație, zvon suav.

---

* Edit. Fundația „Regele Carol II“.

Ce puritate de ton, ce patetism în surdină se regăsesc intacte, după zece ani, în *Cîntecul orelor*, poemă care singură sintetizează toate rezonanţele unei sensibilităţi vii :

Doar lampa — acum o frunză-ngălbenită —
Şi somnul tău cu mine au rămas,
În veşnicia-aproape moartă-n vechiul ceas.

În orizontul meu de toamnă şi de pace,
Curînd voi luneca şi eu în somnul greu,
Iar ceasul picura-va fulgi de noapte
Şi peste corpul meu.

Şi pe-amîndoi, îmbrăţişaţi în somn,
Va toarce viaţa orelor, precum
Te-nvăluie în somnul tău acum.

Şi nimeni nu va fi să ne privească,
Cînd noaptea va urma să crească, să descrească,
Cu toată viaţa peste noi — şi nu vom şti —
Ci vom deschide ochii-n alba zi.

Şi ziua va fi rece, iar în casă
Va bate-un ceas străin şi alb pe masă.

Mai reproduc *Luna*, meditaţie atît de caracteristică pentru cadenţa ei lăuntrică, pentru neştirbita ei suavitate şi pentru, cu deosebire, climatul contemplativ al poeziei d-lui Celarianu :

A ajuns subiect demodat şi banal
Doar în cărţi, dar pe drumul tău nu ;
Nu pe cer strălucit şi-ngheţat de cristal,
Ci pe drumul pe care mergi tu —
Ca o pavăză-ţi trece-nainte, lucind,
Peste porţi, peste plopi fără foi,
Cînd te-opreşti undeva, stă şi ea din colind,
Cînd porneşti, reporniţi amîndoi.
Staţi de vorbă, aiurînd, peste negre-arături,
Poposiţi lîngă pomii bătrîni,
Speriaţi, răsăriţi la răscruci albăstrii,
V-aplecaţi, lăcrămînd, pe fîntîni.
Tălmăciţi cotiturile-n cîmpu-nverzit,
Pe cînd tot e-ntr-o ceaţă îmbrăcat :

Ochii tăi, sau ai ei, vioriu strălucesc,
Ca prin fum, luminînd tremurat —
Cînd e-ntins, neîntrerupt, cîmpu-ntreg, sub polei,
Şi doar tu îţi ţii drumul stingher,
Ai simţit : ochiul tău arde-n flacăra ei,
Şi-l priviţi amîndoi de pe cer.
Iar cînd palidă, ea, ca un chip vestejit,
Se-nveleşte cu vineţii zori,
Tu, pe masa cu cărţi, îţi laşi capu-aurit,
Luminînd, ca pe-o boltă de nori.

Şi-ar mai fi de reamintit atîtea alte bucăţi de valoare antologică din culegerea de acum un deceniu a poetului, nu mai prejos de cele citate. Dar să trecem la ciclul reunit sub denumirea *Flori fără pace*, pentru a ne da impresia unei soluţii de continuitate între simţirea şi arta sa. De altfel, cîteva din poemele lui sunt reproduse din *Drumul* (*Tufănelele*, pag. 18, *Crizantemele*, *Nalba* şi *Florile*), atestînd nu numai persistenţa unui motiv, ele fiind şi printre cele mai personale, mai definitiv închegate realizări din cariera sa lirică.

Cea mai firească analogie a cititorului se face, desigur, cu „poetul florilor", D. Anghel, şi cu ciclul lui, *În grădină*. Dar trebuie, din capul locului, să distingem între poezia decorativă a fantezistului Anghel şi între filtrarea elegiacă a simbolurilor florale din poemele d-lui Celarianu.

Lîngă *Tufănelele* şi *Nalba*, reţinute încă din primul moment, integral, de gustul d-lui Perpessicius, pentru toată discreţia lor, pentru rafinamentul în care emoţia se intensifică răsfrîntă în ecouri surdinizate şi cu atît mai pură, pentru a complecta antologia acestui ciclu, reproducem *Garoafele* :

Garoafe negre care sună cînd le-apuci,
Ca nişte aur ferecat şi nevăzut,
De descîntat, de otrăvit şi de vîndut,
Ca nişte bani, ca nişte foc, ca nişte cruci.
Să-ţi cumpăr trupul cel vrăjmaş cu-un pumn de foc,
Cu foc scăzut, cu foc aprins, cu foc spuzit,

Pîn' la sfîrşit, dintru-nceput, fără sfîrşit,
Pentru-un vîrtej cu vreju-ntors în mare joc.
Din coama neagră-ai să-l auzi cu sunet stins
Şi-ai să porneşti satanic joc sub cîntul lui,
Se va-ntocmi cu aurul călcîiului,
Şuierător, pustiitor, de necuprins.
Pîn-ai să cazi, rotită-n brînci, din jocul rupt,
Garoafe moarte-n gura neagră a ţîţelor —
Sub vijelia nentreruptelor culori,
În joc mai surd, în joc profund, pe dedesupt...

transpunînd şi un nou accent al liricii d-lui Celarianu, care lipsea din *Drumul*, unde tonul era eterat şi pasiunea se risipea în contururi diafane; poezia senzualităţii din *Femeia sîngelui meu* şi-a deschis o vînă aci, şi cele mai multe poeme mărturisesc, prin intermediul florilor, un erotism arzător, ca în *Floarea roşie, Floarea galbenă* sau în poema epilog, *Flori profanate*:

Tot trupul flori trufaşe-ţi poleiesc,
Arzînd pe piept şi-n păr culori şi stele,
Flori leneşe de lux dumnezeiesc,
Profană floare-a patimilor mele.

Cu mare ură aş vrea să ţi le rup
Mătăsurile-n flori şi floarea-n sînge,
S-aud din fundul sîngelui cum plînge
Orgoliul ca un cîine-nchis în trup...

ceea ce s-ar părea o categorică diferenţiere de ton în poezia atît de suavă a d-lui Celarianu, pe care o regăsim totuşi în această pură întru totul plutire:

Îngeri pe care cu visu-i privim
Trec peste noi albul zbor.
Corn de mătase-n spre Moarte auzim:
Limpede, cîntecul lor.

Stoluri de fulgere-nvoalte-argintii...
Mîini ca la rugă se-ntind;
Nu poate limba a tîlcui
Ce se aude-ascultînd.

Cred întru cornul acesta de sus,
Rătăcitor în argint;
Vîntul la ceasul de seară a adus
Zvon fără ţărm la pămînt.

Lung şi-a deschis catifelele-n drum
Flori zăvorite-n mister,
Cutremurînd cîte un fulg de parfum,
Inima cade din cer.

(Ingerii)

1938

P. CERNA

Norocul de a răsări un geniu, în mijlocul unui popor, se răscumpără greu. El răscolește șuvoaiele creațiunii, crescîndu-le amenințător spre cer, ca apoi să le secătuiască lacom ; fecundează și pustiește, în același timp, ogoarele înțelenite ale literaturii.

Cînd geniul lui Eminescu a coborît în noapte, poezia noastră și-a închis porțile sfinte. A rămas, pe dinafara templului, mulțimea fascinată a epigonilor, oficiind pentru marele preot, cu smirnă și tămîie răpite din altarul lui.

Tîrziu abia, pe zarea cenușie a poeziei, s-a ivit silueta luminoasă și zglobie, plină de sănătate rustică, a muzei lui Coșbuc.

Eminescu ne ridicase în împărăția cugetării, ne copleșise de gînduri îndurerate în pragul zădărniciei universale ; Coșbuc ne-a desfătat în aerul însorit al luminișurilor, ne-a înfrățit cu grația spontană și idilică a bucuriei simple de a trăi. Dacă ne-a zăvorit lumea cugetării, ne-a coborît însă în inima vieții, ce nu-și pune altă întrebare decît aceea a îndreptățirii de a fi.

Cu sufletul în realitate, dar cu mintea încă în pacea odihnitoare a Nirvanei, așteptam pe altcineva, să deschidă o nouă viziune asupra lumii.

Panait Cerna și-a luat zborul sub ocrotirea lui Eminescu. Din durere a vrut să clădească fericirea ; fundamentul nu era al lui ; totuși, Cerna e încercarea cea mai serioasă de a smulge poezia ferecată-n lanțurile marelui cîntăreț al nefericirii și zădărniciei eterne.

Sufletul lui Cerna e o destindere de aripă-n azurul optimismului, dar și o șovăire rotitoare, în preajma culmilor eminesciane.

În unele opere, poposește la un liman nou ; credința în triumful final al luptei îndărătnice, preamărirea învingătorilor și disprețul pentru cei slabi, născuți a fi robi, își găsesc puternice accente, numai ale lui, în *Către pace* și *Dura lex*. Vestigiile gîndului și ale armoniei străine se șterg aici.

Ideația nu i-a lipsit lui Cerna ; i-a fost, poate, dăunătoare. Poezia lui filozofică tinde să toarne o viziune optimistă a lumii, dar puterea plastică de a învestmînta ideile în haina vie a închipuirii e redusă ; reflexia rece, analitică nu e însoțită de explozia sentimentului, ce izbucnește, instinctiv, din matca zbuciumată a sufletului.

Isus, Ideal, Pîrîul și floarea, Floare și genune trădează lupta dintre cugetător și poetul ce vrea să-și avînte optimismul pe piscurile mîntuitoare ale creației proprii, departe de umbra uriașe a lui Eminescu: dar armonia acestuia, unele întorsături proprii de cugetare și stil stăruiesc obsedant cu influența lor ; *Lui Leo Tolstoi* e numai o pîlpîire palidă, în care aripile închipuirii sunt tîrîte la pămînt de plumbul greoi al reflexiei.

Ce-i aparține cu totul lui Cerna e avîntul optimist din neîntrecutele lui imnuri de dragoste.

A sorbit din veșnicul izvor al iubirii, cu buze-nsetate, împînzind cîteva poeme ce nu vor muri.

Bucuria de viață, legată de cel mai neînfrînat sentiment omenesc, transfigurează lumea ; mișcarea cosmică se-ntețește, cînd în noapte se furișează șoaptele pline de fiorul celei așteptate. Închipuirea dinamică incendiază cu limbile ei de foc codrul, brazii, împrejurimile ; în flacăra ei mistuitoare, fericirea unui singur om se contopește cu fericirea universală. Chiar blestemul vieții lui Cain, care a născocit crima, își înăbușe geamătul la cîntecul amăgitor al unicei îndreptățiri de a suferi.

Prin *Chemare, Noapte, Șoapte* și *Despărțire* — mai ales finalul — prin *Plînsul lui Adam* și *Torquato către Leonora,* în care lirismul direct îmbracă haina legendei sau a episodului istoric, ca şi prin durerea iertătoare a renunţării din *Logodna* — jerbii scînteietoare pe altarul ispititoarei Erato — Panait Cerna duce un pas mai departe poezia erotică, pe care-o absorbise Eminescu şi-o scoborîse parafrazările epigonilor săi.

E drept că limba poetică nu ia o deosebită strălucire pe strunele lui — o învăţase mai tîrziu — dar, prin dinamismul sentimentelor, rămîne cea mai nobilă contribuţie de a sfărîma tirania eminesciană.

Nu-i putem bănui evoluţia, dacă ar mai fi trăit: poate că irosirea prematură, ce urmăreşte, ca un blestem, pe poeţii noştri, să-l fi năpădit şi pe el, poate ar fi smuls accente noi şi puternice încă.

Se vede, însă, că zeii iubesc întotdeauna prea mult pe poeţi şi, geloşi pe darurile ce ni le aduc, îi răpesc mai de timpuriu, în pacea lumilor astrale, pe care au îndrăznit să le coboare o clipă printre muritori.

1925

V. CIOCÎLTEU: „ADÎNC ÎMPIETRIT"

(versuri) *

Este în volumul d-lui V. Ciocîlteu o voinţă de poezie, impresionantă ca o forţă elementară care îşi caută o expresie cu o strădanie variată: ritmuri de factură diversă, tonuri alternative de satiră şi madrigal, de umilinţă şi orgoliu, de descripţie pură şi dramatism erotic, într-o formă dură, cu violenţe verbale şi o materialitate a cuvîntului tare ca ecoul de nicovală. O primitivitate naivă şi un venin baudelairian se aliază în *Adînc împietrit*, dacă nu într-o fuziune de artă superioară, în tot cazul într-o originală componenţă de sensibilitate. D. Ciocîlteu crede în straturile simţirii sale, în acea răscolire intimă care-şi caută un mod de exprimare; conştient de felul său rudimentar de a reacţiona îşi defineşte specia sa poetică:

Eu nu ştiu ce-i nobleţea!... Versul meu
E strîmb şi noduros ca un ciomag;
Cînd corbii croncănesc în juru-mi — eu
Scot praştia din buzunar şi trag.
Am mulţi duşmani, dar peste capul lor
Privesc din turnul meu ca peste-un şes.
Din ura lor o leasă-mi ţes
Cu ferecat pieptar în zimţi de fier sonor.

(Singur)

Înclinaţia spre satiră şi umor e cea mai greoaie parte din volum; ciclul *Izolare*, caracteristic pentru psihologia poetului, nu este însă şi cel mai preţios pentru virtualităţile sale artistice. În dramatismul erotic al acestui primitiv, dominat de surprinzătoare descompuneri morale, găsim cele mai personale poeme, de pasiune crîncenă, zbatere între orgoliu şi înfrîngere, amestec de Baudelaire şi naivitate rustică, trecute prin materialitatea de expresie argheziană. Un patetism de robustă încordare, o nevroză învestmîntată într-o plastică dură e nota originală a liricei d-lui Ciocîlteu :

---

* Editura „Ramuri".

Nu mai răsari ca soarele de munte
Din văi de foc, cu cerc de zări pe frunte,
Beteală de argint, văpăi pe creştet,
Lumină-n noaptea sufletului veşted !
Nici glasul tău ca-n ropotul de grindini
Nu-l mai aud ecou de pretutindeni !
Haotic gînd !... Prin cîrciumi cu soldaţi,
Îngrop tăceri, sting ochii scufundaţi,
Şi-n cîntec de lăute şi ţimbal
Înfig în amintire un pumnal...

(Sfîrşit)

Tot astfel în *Spleen*, cu o plastică de o senzaţie materială aspră, evocă lupta dintre individualismul viril şi obsesia dragostei cotropitoare, cu o violenţă personală :

Mă roade gîndul, zilele mă rod.
Izbeşte timpu-n mine ca-ntr-o casă
Cu zidul rupt, cu tencuiala roasă,
Sub ţigle, viespii mişună în pod.

Au fost cîndva ospeţe prin odăi,
Dar toate-s prăfuite-acum şi mute ;
Arcuşurile zac pe alăute,
Iar ochii mei sunt tot mai mici şi răi.

Vreo brazdă nouă dacă trag cu plugul,
Prin ţarinile sufletului stors,
Vin alţii să culeagă pentru tors,
M-aleg cu mirişti, doar, din tot belşugul !

Şi tot mai tare mă apasă plumbul !
De-atîta mişelie sunt sătul,
Mă simt pustiu şi gol ca un pătul
Din care hoţii au furat porumbul.

Vrînd să alungi tristeţea mea profundă
Tu ca o iederă-mi cuprinzi mijlocul,
Te-nmlădii lin ca nufărul pe undă ;
Îmi mistui gîndul şi-mi omori norocul !

Un simţămînt haiducesc de încredere în sine, o izbucnire de primitiv în luptă cu semenii străbate poezia d-lui Ciocîlteu :

Mai înalt sunt decît umbra la amiază,
Însă umbra-i mai înaltă către seară,
Gîndul meu cu ea pe lespezi se aşează
Şi adîncul de sub ele îl măsoară,
La pămînt avîntul paserii se curmă,
Ca-ntr-o gură ce se-nchide cu nesaţiu,
Liniştit aştept minunea de pe urmă
Şi mă risipesc trăind în timp şi-n spaţiu.

(Umbra)

În ciclul intitulat *Crugul vremii* d. Ciocîlteu se relevă un pastelist de o vigoare realistă esenţială, iar în identificare îşi fixează psihologia atît de pregnant, ca în *Lup de mare*, autoportret interior şi definiţie lapidară a poeziei sale :

În mine se-mpietreşte laolaltă
Un nufăr cu mătasea de pe baltă,
Versete şi refrenuri din prohoduri
Cu zgomotul căruţelor pe poduri,
Cîntări de cor, acorduri de vioară
Cu uruitul pietrelor de moară,
Un fir de praf cu stînca de granit
Şi veşnicia care îşi deschide
Prăpastia şi braţele avide
Cu viaţa ce porneşte spre sfîrşit.

Preţioasă oglindă temperamentală, *Adînc împietrit* afirmă şi virtualităţile unui poet, cu note diferenţiale şi cu o expresie încă accidentată, cînd nu e prea directă. D. Ciocîlteu şi-a fixat însă un cert punct de plecare.

1933

ŞERBAN CIOCULESCU:
„ASPECTE LIRICE CONTEMPORANE" *

Cînd se va scrie istoria criticei postlovinesciane, cel dintîi lucru de remarcat va fi, cu siguranţă, comprehensiunea ei lungă, în planul estetic al valorilor literare. Caracterul „estetizant" şi „liberalizant" ce i se atribuie astăzi, ca o deficienţă, este însuşi marele ei merit. După ce critica „maeştrilor" se concentrase în fortăreţele sectare ale sămănătorismului, simbolismului etc. — exagerînd valorile respective şi minimalizînd pe cele adverse — generaţia criticilor care s-a afirmat de pe la 1920 a însemnat o adevărată destindere a spiritelor ; mentalităţile fanatice au socotit această receptivitate o relaxare a criticii, fiindcă a refuzat cu îndărătnicie lucidă să se ralieze, cu exclusivitate, unei formule restrictive de artă. Această generaţie a emancipat fenomenul artistic de ideologiile anestetice, privindu-l numai în expresivitatea lui, mai mult chiar, şi-a întors privirile către trecut şi a verificat, prin studii sau monografii, valoarea „clasicilor" noştri, întărind sentimentul de durată al literelor naţionale. Scriitorii de la 1848, cei sămănătorişti, poporanişti, simbolişti şi modernişti în genere, au fost, în bună parte, reintegraţi conştiinţei critice, reasimilaţi în valabilitatea lor permanentă, dînd istoriei noastre literare caracterul ei firesc, de flux şi reflux.

Critica de judecată şi de gust, în primul rînd, a vegheat şi a mărturisit cu competenţă şi continuitate, timp de două decenii, asupra diverselor aspecte ale criticei lirice, epice şi chiar ale ideologiei şi teatrului naţional.

Cultura, temperamentul şi modul de expresie diferenţiază strălucita echipă de critici postlovinesciani, nuanţînd individualitatea fiecăruia. Manifestîndu-se, cu deosebire, prin foiletonism, critica noastră estetică a trebuit să dea, necontenit, un examen de supleţe şi mobilitate, să urmărească acel echilibru etic şi de inteligenţă care se cheamă imparţialitate, să se abstragă, pe cît e cu putinţă omeneşte, contingenţelor de tot felul, socotind arta drept o activitate spirituală ce se satisface prin sine însăşi şi acceptînd deci toate structurile, în măsura realizării lor. Exemplul rar de ucenicie şi mucenicie, echipa de critici estetici care începe cu d. Perpessicius şi se sfîrşeşte, se pare, cu d. Şuluţiu, a ascultat inima literelor contemporane, înregistrînd fenomenele de sistolă şi diastolă, care întreţine fluidul vital al creaţiunii. Foiletonistica celor două decenii ultime însemnează cel mai impresionant inventar, fără de care nu se poate scrie nici istoria literaturii noastre şi nici purcede la studii vaste de sinteză despre un autor sau chiar un curent determinat.

Păstrînd însăşi gruparea, timbrul şi succesiunea cronologică a foiletoanelor sale, d. Perpessicius, începînd cu al doilea volum al *Menţiunilor*, cel dintîi şi-a inventariat o bună parte din activitatea sa critică.

D. Şerban Cioculescu, după două decenii de carieră, îşi adună abia într-un prim volum un sector, acela închinat liricii noastre contemporane, din bogata sa foiletonistică ; ea cuprinde numai 31 de articole, scrise între 1934—1942. În aceste limite de timp e greu să urmărim însăşi evoluţia generală a criticii sale şi să refacem complexul de judecată şi gust în care ne prezintă un scriitor. Despre poezia d-lui Arghezi, d. Cioculescu a scris în diferite perioade şi din diferite puncte de vedere, dar în volumul de faţă nu reproduce decît trei cronici despre producţia mai recentă a marelui liric, şi cîteva glose, în articolul liminar, *O privire asupra poeziei noastre ermetice.*

Cele mai multe din articolele d-lui Cioculescu sunt dări de seamă critice, privind volume izolate ale poeţilor noştri, prezentate pe măsura apariţiei lor ; dar în toate cazurile, criticul integrează volumul unic despre care vorbeşte în evoluţia sau chiar în structura mai generală a scriitorului, îi surprinde notele caracteristice, îi evaluează antologic, prin pilda citatului, opera, mereu pe axa judecăţii şi gustului. O critică a criticii este totdeauna binevenită ; desigur că nu toate judecăţile şi toate indicaţiile selective ale criticului pot fi adoptate fără reticenţe ; dar intenţia noastră e să confruntăm, să discutăm şi să le opunem, la fiecare caz în parte, judecăţilor sale pe ale noastre ; este suficient să remarcăm că d. Şerban Cioculescu se mişcă pe o scară a valorilor justă, în genere, şi că diferenţa de trepte e însuşi principiul de viabilitate, înlăuntrul valorilor, a criticii de judecată şi gust. O sumă de foiletoane, adunate la un loc, după cîtva timp, şi pentru autor şi pentru cititor, capătă un fel de prestigiu special, de fişe critică ; de aceea începem a crede că o activitate de cronicar literar, risipită de-a lungul anilor, e bine să fie integral şi cronologic tipărită în volume, pentru a putea urmări şi evoluţia criticului şi pentru a reconstitui un peisagiu spiritual în toate variatele lui aspecte, în toată configuraţia lui vie. Foiletonul izolat e desprins din atmosfera lui, din prospeţimea lui de moment, iar impresia de fragmentar se accentuează. Este firesc, în aceste condiţii, să ne găsim mai reliefate însuşirile de inteligenţă lucidă, de analiză desfăşurată în larg şi în adîncime, de judecată şi gust ale d-lui Cioculescu — în acele studii care prezintă *Poezia d-lui I. Vinea, Poemul ciclic al d-lui N. Davidescu, Poezia d-lui Lucian Blaga*, ediţia definitivă a versurilor d-lui M. Codreanu, lirica d-lui Celarianu sau a d-lui Bacovia, ca şi raporturile dintre poezia lui Goga şi volumul postum *Din larg*, urmărirea etapelor lirice ale d-lui Philippide, cu ocazia ultimelor sale volume, şi, în sfîrşit, influenţa lui Esenin în lirica noastră tînără ; adaug aci şi cele trei foiletoane despre d. Arghezi, în care criticul oferă şi reliefuri concretizante preţioase asupra poeziei argheziene, în genere, şi asupra structurii ei.

---

* Edit. „Casei Şcoalelor".

Fie că e vorba numai de un debutant, de un scriitor remarcabil sau de altul excepţional, d. Şerban Cioculescu ne apare cu atributele sale proprii, mai evidenţiate sau mai sobre ; bine orientat teoretic în cadrele lirismului nostru contemporan, atît de variat şi interesant, stăpîn pe o judecată fermă, raţionalizîndu-şi impresiile estetice pe emoţia

gustului său şi exprimîndu-se cu o seriozitate, o demnitate a inteligenţii comprehensive şi lucide, într-un stil în genere abstract şi caracterizant, definitoriu. Cu putere de analiză şi sinteză, critica sa este un ghid totdeauna preţios şi, dacă indică şi categoriile de curent estetic, nu omite niciodată să desprindă şi sunetul propriu al fiecărui poet. Fiindcă o critică aplicată la lirism, pe lîngă gust şi judecată, trebuie, cu necesitate, să transmită şi ceea ce aş numi lungimea de undă a poeziei ; şi d. Şerban Cioculescu posedă şi această însuşire, care capătă variate amplificări în aparatul său critic, din care distingem şi rezonanţa, dincolo de inteligenţa lucidă.

1943

D. CIUREZU:

„RĂSĂRIT"

Dacă putem socoti încheiate astăzi destinele sămănătorismului, sub aspectul său de curent compact şi dominator, izvoarele a ceea ce ne-am obişnuit a numi tradiţie în literatura noastră pot oricînd fi deschise, şerpuind unde noi din matca lor bătrînă ; ca dintr-un strat permeabil ce-şi mută capricios ochiul din care şuviţa de argint-viu va ţîşni la răstimpuri, tot aşa tradiţionalismul îşi prelungeşte existenţa subterană.

După materialul întrebuinţat, poezia d-lui D. Ciurezu merge în tovărăşia acelor scriitori ce pogoară tradiţia în substratul ei prim, în acel cerc de mentalitate populară din geologia psihică a unui neam : folclorul ; atitudine de instinctivă reacţiune în faţa marilor probleme ale vieţii, folclorul s-a identificat cu însăşi constituţia rudimentară a colectivităţii etnice, cristalizîndu-se în material cultural, distinctiv nu atît sub unghiul valorii estetice, cît mai ales prin specificitatea de document psihologic.

Iată de ce îndoielile noastre în privinţa valorii estetice a poeziilor cu material folcloric ale d-lui Ciurezu nasc rezerve principial legitimate ; căci şi motivul intim, cît şi mijloacele expresive ale poetului sunt prinse cu rădăcini atît de tiranice de spiritul creatorului anonim, încît e greu de precizat unde încetează poezia populară, diferenţiată prin tonul ei de incantaţie, des uzitat, şi unde începe contribuţia scriitorului cult.

Prin atitudine şi expresie prezentînd similitudini pînă la confuzie cu fondul popular, poezia inspirată din materialul strict folcloric poartă cu sine osînda unui echivoc de creaţie personală.

Există şi un criteriu ce face posibilă discriminarea poeziei populare de cea cultă : figuraţia ; dreptul de a da, în specie, d-lui Ciurezu ceea ce îi aparţine, prin însăşi natura inspiraţiei sale, e destul de limitat ; deşi efortul de prelucrare artistică se străvede în încercarea de valorificare a materialului anonim, peste adaptare şi virtuozitate rareori îi putem recunoaşte un atribut mai valabil.

Iată, de pildă, acest peisagiu dinamizat de poet, dar incatenat în elemente de o simplitate gemenă cu a baladei populare :

Dinspre Parîng
un vînăt rîng
cu trap prelung
se pierde-n crîng,
şi-un chiot lung
lovit de vînt
răzbate adînc.

Din urmă luna
pe oblînc,
pe brîu,
pe frîu
şi pe oţelele de-argint,
îşi pleacă salba licărind.

(Haiducul)

sau această proaspătă incantaţie :

Am venit
cu zori pe gene
şi pe tîmple
cu răcoare de poene ;
am venit
în păr cu vînt

şi pe glezne
miros reavăn
de pămînt,
să-ţi descînt,
să-ţi descînt.

(Descîntec)

sau elegiaca apelaţie, trasă din materialul umil al superstiţiei populare ce leagă destinul uman de soarta unei gîngănii :

Gărgăriţă, gărgăriţă,
cu catrinţa ta pestriţă,
cînd cobori pe-un fir de iarbă
cin' s-apleacă, cin' te-ntreabă :
Unde ţi-s comorile
cînd pe rugi mor florile ?
Unde-ţi sînt cîntecile
cînd se surpă luncile ?
Unde-ţi sînt voile
cînd te-groapă ploile ?

(Gărgăriţa)

Curmăm firul citatelor, care au precizat îndeajuns, credem, virtuozitatea de renovare a materialului folcloric folosit de d. Ciurezu ; însă ceea ce căutăm noi la un poet liric e acel punct nou de intersecţie între sensibilitatea sa şi lume. Oricît de interesant prin pitoresc ar fi folclorul, e atît de legat de document, încît nu sursa de lirism îi dă valoarea primordială, ci mai presus de orice el lămureşte procesul prin care s-a depus în sedimente milenare mentalitatea unui popor ; din acest punct de vedere, e mai folositoare o culegere şi o clasificare, evident relativă, ca cea încercată de d-na Martha Bibescu în cartea sa *Izvor* (breviar folcloristic dispus pe anotimpuri) decît transformarea lui în material de poezie.

Pe planul lirismului descătuşat de folclor, d. D. Ciurezu schematizează şi o notă diferenţială ; prin cîteva rude notaţii de pastel, dă uneori expresie unei identificări cu pulsul

instinctiv al naturii ; traducînd acte nu de conştiinţă elevată, ci de cinestezie, înscrie în peisagiu o dispoziţie de beatitudine primitivă :

Am înfruntat asară rîu-n not (sic)
Şi m-am pierdut în luncă prin lăstari,
Simţind mereu un joc de ape mari
Pe trupul meu întărîtat de-n not (sic).
Am alergat buiac ca să m-astîmpăr
Prin ierburi verzi cu mirosul amar,
Am răşghinat o creangă de arţar
Vigoarea mîinii mele s-o astîmpăr.
Am speriat o ciută de pe mal
Ce în genunchi căzuse să s-adape,
Am ascultat cum murmurul de ape
Se-ndoaie surd pe umerii de mal.
Şi mi-a venit atuncea să m-aplec,
Să-i miros urma suptă de pămînt,
Să gem prelung cu nările în vînt
Şi-n fundul vieţii mele să m-aplec.
Să mă-mpletesc în şipotul pădurii
Cu fluierul de mierlă pe-n serat (sic)
Să simt zvîcnind în trupu-mi dezbrăcat
Sălbătăciuni din sufletul pădurii.

(În pădure)

îngemănare succesivă şi directă cu elementele naturii, lipsită de contur conceptual, ca şi de cerebralitate, traducînd icoana internă a unui silvan zburdînd în peisagiu rustic, în limitele reduse ale conştiinţei ce percepe primitiva satisfacţie de a fi. Prin acelaşi procedeu de enumerare, cu expresia frustă şi sfîşiată de un inestetic şi voluntar căutat lexic poporan, dispoziţia se regăseşte şi în *Răsărit, Azi-noapte, Am semănat, În soare, La pîndă, Spre Măgură, Mă-nchin,* poezii în care, mai mult sau mai puţin inegal, d. Ciurezu frînge linia folclorică, evadînd în sfera unui lirism redus la rezonanţa aproape fiziologică a bucuriei de viaţă.

Ceea ce însă constituie o derogare vicioasă din normele esteticului e vocabularul său împestriţat cu termeni ca :

acov, steble, oman, oarzăn, boarnă, mişină, încetărat, săin, ciurdă etc., etc. — expresii ce nu capătă o încorporare artistică în limbă, anulînd sensul prin excesul lor regionalist.

Numai d. V. Voiculescu adusese în *Poeme cu îngeri* un cortegiu asemenea de cuvinte fără circulaţie literară ; a impune prin un ciudat prestigiu de lexic regionalist şi ideea prin inesteticul vocabularului poetic e o singularizare ce prejudiciază în primul rînd pe autor, apoi pe lectorul neprevenit.

1927

D. CIUREZU:

„PĂMÎNTUL LUMINILOR MELE"

(poeme) *

Poezia noastră contemporană a încercat toate experienţele de sensibilitate şi expresie ; din 1918 pînă astăzi istoria literară a lirismului a înregistrat atîtea nume, atîtea izbînzi strălucite, încît se poate spune, fără greş şi laudă de sine, că am trăit una din cele mai fecunde epoci şi una din cele mai variate. Dar alături de ceea ce s-a numit modernism, s-a dezvoltat un lirism de sevă autohtonă, tot atît de important şi reprezentat de cîteva temperamente autentice de poeţi. Am depăşit de mult faza polemică, în critică, spre a mai privi fie modernismul, fie tradiţionalismul sub un unghi de vedere sectar. Dacă e vorba să facem un bilanţ just, din perspectiva timpului, se găsesc atîtea clişee de tematică şi expresie şi-ntr-un lot şi-n altul al liricii noastre contemporane. Nu tot ce a avut aparenţa de noutate a însemnat şi o valoare în sine, după cum nu tot ce a prelungit o anume tradiţie a fost caduc.

Poeţi ca d-nii Nichifor Crainic, Ion Pillat, V. Voiculescu, Adrian Maniu şi Lucian Blaga însemnează şi un climat sufletesc înrudit, dar exprimă şi o scară de valori diferenţiate în cuprinsul tradiţionalismului. Mai mult chiar, adeziunea mai tainică sau mai vădită a tuturora cu lirica europeană, germană sau franceză, fără să le fi păgubit, le-a fecundat spiritul şi le-a înnoit expresia, dînd însăşi ideii de tradiţionalism o nouă strălucire.

---

* Edit. „Fundaţia regală pentru literatură şi artă".

În substanţă, lirica noastră tradiţionalistă s-a alimentat din folclor, din peisagiul natal sau, mai general, din cel autohton, din cultul morţilor şi al credinţii, din istorie şi din ortodoxie ; există, fără-ndoială, un mănunchi de teme, care se pot regăsi la mai toţi poeţii curentului. Diferenţierile le stabilim însă prin adîncimea de simţire a fiecăruia şi prin semnul limbajului poetic ; o ierarhizare de valori, în cuprinsul tradiţionalismului, e cu putinţă numai pe acelaşi criteriu pe care-l aplicăm şi modernismului.

Pe d. D. Ciurezu l-a remarcat Octavian Goga, încă de la primele sale poeme. Cel dintîi volum de versuri, *Răsărit* (1927) — înfăţişa un lirism în directă prelungire a folclorului ; cu deosebire descîntecul şi ritmul baladei populare îi dominau inspiraţia. Adeziunea cu poetul anonim era atît de strînsă, încît demarcaţia se făcea abia perceptibilă. Un limbaj regional, oltenesc, imprima un aer local poemelor, fixîndu-le într-un anume orizont sufletesc. Dar aceasta nu era singura faţă a lirismului său, de matcă autohtonă. Poetul se simţea legat de peisagiu cu adînci rădăcini ; bucuria de-a simţi aerul, lumina, apa şi senzaţia de sine, vitală pînă la primitivism, împlineau imagina unui silvan, fericit că respiră şi se identifică naturii. Lirism de instinct pur, de sănătoasă sălbătecie, fără didactism şi ideologie, în care ideea de tradiţie nu venea pe cale deliberată, ci prin nuditatea de simţire.

După un răstimp atît de mare, d. D. Ciurezu reapare, prin noul său volum, cu aceeaşi structură, bine determinată. Toţi poeţii noştri tradiţionalişti, cu excepţia sa, au fost contaminaţi de cărturărism. Unii s-au adresat lui Rilke sau lui Jammes, alţii lui Maeterlinck sau lui Stefan George — numai d. D. Ciurezu a rămas credincios autohtoniei. Tradiţia sa se rezumă la peisagiul natal, la solidaritatea ancestrală cu satul, cu morţii, la credinţele obşteşti şi la un creştinism familiar, în care adoraţia lui Dumnezeu se confundă cu adoraţia elementelor. Nici una din tendinţele programatice ale tradiţionalismului literar nu-l turbură şi, dacă în ciclul *Voievodale*, cultivă arhaismul şi oarecum decorativul, simţirea sa rămîne tot a unui ţăran. O astfel de tradiţie se cufundă în instinctul obştesc, în organic, dincolo de istoricitate, curăţîndu-se de zgura oricărei ideologii.

La d. Ion Pillat, de pildă, solidaritatea cu familia şi cu peisagiul satului se stilizează, în expresie, şi cărturarul copleşit de nostalgii se-ntoarce la pămînt ca la un sprijin moral. Sentimentul omului cultivat, revenit la viaţa bucolică, trădează pe orăşan, predispus să mediteze asupra timpului care fuge, asupra simplicităţii vieţii şi asupra calmului însuşi, redobîndit pe cale contemplativă.

Conştiinţa poetului, cîtă se află la d. Ciurezu, creşte ca planta din pămînt, simţurile se regăsesc intacte în contact cu elementele, iar orizontul său firesc nu poate depăşi tradiţia ţăranului. Lirismul său e un fel de restituţie în matca obştească ; conştiinţa individuală trăieşte în măsura în care oglindeşte conştiinţa unui vitalism ferecat în tradiţie. Sporul ei personal constă numai în puterea de a-i da expresie poetică.

Satul său nu e nici prilej de retorică, nici satul impresionist al d-lui Pillat, văzut prin jocul de fantezie al cărturarului :

Satul meu sărac n-are hrisov,
Hrisovul lui e undeva-n pămînt...
Nu-i pergament, nici piatră, nici cuvînt.
E sînge şi arşiţă, şi istov.

S-a adîncit în fiecare zi,
De la-nceputul lumii pîn' acum,
Prin bulgări grei de trudă şi de scrum
Şi-n funduri de pămînt s-o odihni.

Nu ştie nimeni unde e-ngropat
În cimitir sau undeva pe cîmp.
Ţăranii doar mai tăinuie-n răstimp
De volnica putere cui l-a dat.

El zace acolo,-n inimi de pămînt,
Cu fiare ruginite și cu oase,
Cu superstiții și cu cioburi arse,
Morman de chin, de vis și jurămînt.

(*Sat fără hrisov*)

După cum a trăi în mijlocul naturii înseamnă a trăi la fel cu natura, în același ritm de plenitudine vitalistă :

M-am sculat în răsărit de soare
Mi-am gătit cămașa mea de in curat,
Și sufletul cu vadul turburat
Și m-am pierdut pe drumuri și ponoare.

Leacul meu l-am căutat prin lunci
În stropii strînși sub ierburile verzi,
L-am căutat în lacul cu buezi,
În muguri de hotar și-n mîini de prunci.

Am tras cu boi codalbi și gemeni,
În jurul casei brazdă de pămînt,
M-am afumat cu rînza arsă în vînt
Și-am descîntat în inimi tari de cremeni.

Că sufletu-mi ca pasărea se-nalță,
Îl simt zvîcnind cu aripa întinsă,
Cu capul drept și cu privire aprinsă
Orbit mereu de zarea de departe...

(*Viul pămîntului*)

La fel și instinctul vînătoresc din lunga poemă *Am omorît* îi provoacă beția energiei fizice și-n același timp îi răscolește nu știu ce simț de palpare parcă a vieții vegetale și animale.

Iar viziunea din *Belșug* crește pînă la proporții fabuloase :

Anul greu de roade s-a-ndoit din ram
Și spicele în lanuri au căzut pe-o rînă,
Ugerul turmelor cură-n țărînă
Și miei nici nu știu cîți mai am.

Cirezile vin cu sara pe poartă
Și boii se-mpung dușmănos,
Iar duzii de atîtea dude i-am scos
Și nici o albină n-am găsit moartă.

Unde s-adun porcii că-mi rîmă-n grădină
Și soarele naibii ce-mi murdărește tot ?
Aș vrea să fiu singur, să stau, și nu pot
C-aștept o sută de care cu aur să-mi vină...

— Ioane, deschide hambarele-n soare,
Să le-ndop cu aur pîn' la căpriori
Și să-ncepem apoi brîu de sărbători
Pînă la viața viitoare...

Lirica de inspirație rurală a unui Coșbuc pare sterilizată pînă la artificios față de asemenea chiot vitalist ; sămănătorismul a trecut, desigur, pe versantul celălalt, al instinctului explosiv de viață. Tema dezrădăcinării se complinește cu tema înrădăcinării și tradiționalismul postbelic face un pas mai departe, în inima autohtoniei.

Volumul d-lui D. Ciurezu se încheie cu un ciclu de rugăciuni ; ele nu amintesc nici de dramaticii *Psalmi* argezieni, nici de ortodoxia tematică a ultimilor ani și nici de neliniștea metafizică a unui Blaga.

Familiaritatea cu Dumnezeu amintește numai de familiaritatea țăranului cu taina, credința însăși se identifică cu țarina, cu satul, într-un cuvînt cu acel naturism instinctiv pe care omul pămîntului îl colorează firesc de misticitate :

Doamne,
Eu cred în tine,
Cred,
Cum cred în vînt,
În apă
Și-n pămînt ;
Și-n toate cîte sînt
Spre lauda puterniciei tale.

Poetul trăieşte întreg complexul pe care-l numim *tradiţie*, prin instinct ancestral ; el simte, crede, şi conjură forţele obscure ale vieţii ţărăneşti, dar se individualizează prin conştiinţa plenitudinii sale vitaliste, pe care şi copacul ce-şi înalţă fruntea-n văzduh ar trebui s-o aibă, dacă ar putea asculta cum urcă seva din pămînt în trunchiul lui bătut de lumină.

1941

D. CIUREZU:

„CUNUNA SOARELUI"

(poem) *

Singurul poem al d-lui Ciurezu e alcătuit din nouă cicluri şi evocă viaţa campestră a ciobanului Oancă şi a ciobăniţei Măria, două viguroase vlăstare olteneşti ; *Cununa soarelui* e un puternic poem bucolic, împletit cu o idilă furtunoasă ; în singurătatea lor omenească şi-n vraja lor identificată cu natura, Oancă şi Măria se întîlnesc pe căile simple, fireşti, ale instinctului, împlinindu-şi destinul cu aceeaşi regularitate a succesiunii anotimpurilor.

Tema lirică e o dată a vieţii ţărăneşti ; poetul n-are nevoie să inventeze nimic ; instinctul său vitalist, afirmat atît de ferm în *Răsărit* şi *Pămîntul luminilor mele*, se regăseşte intact în seria de tablouri bucolice şi idilice, în care se desfăşoară, ca două energii rudimentare, iubirea lui Oancă şi a Măriei.

Am remarcat şi cu alt prilej că d. D. Ciurezu nu e un poet tradiţionalist de teme ideologice ; nici un alt cîntăreţ al autohtoniei nu-i seamănă sub acest aspect. D. Nichifor Crainic e un liric tematic, d. Ion Pillat e un cărturar care-şi fixează meditaţia horaţiană în peisagiul familial, d. Adrian Maniu e un rafinat gravor, în material tradiţionalist, d. V. Voiculescu e un spirit neliniştit, urmărind etapele unei reflexivităţi transpusă în decoruri rustice, d. Lucian Blaga e un liric metafizician, traducîndu-şi anxietatea prin viziuni de folclor fabulos. Din generaţia nouă, d. Ciurezu e mai curînd înrudit cu felul temperamental al d-lui N. Crevedia, a cărui energie plebeiană, de tîrgoveţ, se exprimă fără ideologie ; numai că d. Ciurezu a rămas, în natura sa intimă, un rural, nealterat de ispitele oraşului. Sentimental trăieşte în cadrul şi-n mentalitatea sătească, iar simţurile sale se pun în funcţiune, psihologic şi estetic, exclusiv în contact cu imagina vieţii primare.

---

* Edit. „Fundaţia regală pentru literatură şi artă" (1942).

În generaţia mai veche de poeţi cu insipraţie bucolică şi idilică, d. Ciurezu se poate compara numai cu G. Coşbuc, dar care era, în fond, un rafinat, un liric cărturăresc, îndrăgostit de perfecţiuni metrice, între natură şi imagina ei interpunîndu-se mereu artistul. Nici Coşbuc nu era însă un ideolog, şi tradiţionalismul lui e totuşi un mod temperamental de expresie poetică. Mai puţin artist, d. Ciurezu e mai viguros, mai frust, în intenţia vieţii rurale pe care-o evocă, şi, din această cauză, mai natural. Coşbuc e plin de artificii tehnice, stilizînd şi subtilizînd pînă la sicitatea inspiraţiei. Bucolica şi idilismul lui au ceva din osteneala manierismului, de lucru făcut în atelier ; aşa-numitul lui clasicism este însăşi dovada deficienţei lui de poet, lunecat la clişee tematice şi de expresie.

Cît timp inspiraţia d-lui Ciurezu rămîne în cadrul bucolic şi idilic, poema sa este de o mare vigoare de accent şi de expresie, iar vitalismul său găseşte mereu imagini noi de afirmare ; iată tipul de proporţii fabuloase al ciobanului Oancă :

Oancă s-a născut din burniţi, din pămînt,
Trup de piatră, rod de vînturi, joc de fiare ;
S-a spălat cu rînza zării peste ochi
Şi şi-a pus zăbun pe umeri, vig de soare.

A crescut c-un mal de spate şi putere,
Lat cît drumul, cît loitra de la car ;
În mînia lui de braţe este-n stare
Să răjghine o pădure de stejari.

Sufletu-i, ca unda-n iazuri, se roteşte
Peste lunci, peste zăvoaie, prin livezi ;
E argat la poarta-naltă a primăverii
Şi-mpărat cu drept de moarte-ntre cirezi.

Cînd se-ndreaptă, lin, cu ciurda către padini,
Să se piardă printre branişti şi coclauri,
Inima-i e numai chiot şi lumină,
Iar privirea-i haiducească, zbor de grauri.

La rîndu-i, Măria e turnată pe aceleaşi proporţii :

Măria e fata amiezii de vară.
Cu trupul pietros ca mărul domnesc,
În pulpele-i rumeni bujorii se bat
Şi-n umeri arinii zvîcnind înfloresc.

În iia ei albă, plesnită de viaţă,
Cresc faguri de miere şi bulgări de maci
Şi-n mersul ei tînăr îi tremură sînii,
Ca puii de mierlă năuci şi buimaci.

Măria e fata crescută-ntre branişti
Cu zboruri de presuri, cu focuri de mînze,
Privirea-i e verde ca cimbrul sălbatec
Şi fruntea-nălbire-nsorită de pînze.

Lumina o strînge cu braţe de soare,
Şi-o muşcă de umeri, de smeura gurii ;
Şi-aşa cum aleargă sărind speriată
Pare zvîcnită din coapsa pădurii.

Instinctul ei sexual e o explozie de energie, admirabil sugerat :

De pe şold zavelca-i cade ca păstaia
Şi-şi lipeşte coapsa goală de pămînt ;
Între armuri simte viaţa cum smunceşte
Ca frunzişul unei tufe, smuls de vînt.

Îşi striveşte sînii ceteri între mîini,
Şi-n chilimul ud, de troscot îi apasă ;
Ar voi să vie ursul din pădure,
Să-i mănînce ca pe-o coarnă gura arsă.

Şi cu nări de ciută suie tremurînd,
Îşi îmbuibă trupul cald cu primăvară,
Tot pămîntul suie-n ierburi şi-nfloreşte,
Iar din carnea ei fierbinte păsări zboară.

Tot atît de puternic, de expresiv, e sugerată bărbăţia lui Oancă, stîrnită de primăvară :

Parcă-i cîntă-n braţe presuri şi cimpoaie
Şi toţi cucii primăverii strigă-n el.
Răpăind, îi sună trupul de viaţă
Ca o horă vînzolită-ntr-un inel.

Bucuria-i joacă-n umeri ca un iad
Şi prin inima-i se-ncurcă mînji scăpaţi ;
Ochii-i ard ca două flăcări de-ntuneric
Şi-i pătrund parcă sub frunte bulbucaţi.

Acelaşi instinct vital, care izbucneşte o dată cu primăvara-n bărbat şi femeie, izbucneşte şi-n natură ; citām o singură pildă de viguros lirism bucolic, ca să ne dăm seama de cîtă forţă poetică e apt naturalismul d-lui Ciurezu :

Şi-a crescut acolo-n cîmp, printre măceşi,
Floare proaspătă şi udă, ca văpaia ;
I-a ţesut pe şolduri, crîngul, vîlnic roşu,
Şi sălbi de strălucire i-a pus ploaia.

Din pămînt îşi soarbe mustul şi mărgeanul
Şi din soare, fir de aur şi cunună ;
Peste gura ei de flăcări şi de freamăt
Roi de fluturi şi de viaţă se adună.

Nimeni n-a văzut cum creşte, cum înfloare.
Cum şi-ndoaie lin mijlocul în lumină,
Cum se-ndreaptă-n miez de noapte spre luceferi
Şi-şi deşartă feciorelnic cupa-i plină.

Într-un pod de palmă stă crescută,
Lîngă patul de muncele, ars de jar,
Unde gadinile vremii trec spre lună
Şi zătoarele pămîntului tresar.

În acest cadru şi cu asemenea vitalitate e firesc ca totul să se desfăşoare în marea ordine naturală şi ca idila dintre Oancă şi Măria să se consume într-o năprasnică fericire, cînd se vor întîlni, în perigrinările lor ciobăneşti :

Şi-amîndoi legaţi în braţe ca-n verigi
S-au bătut, ca două fiare, scoşi din fire :
El o săruta sălbatec şi-o strîngea,
Ea-l muşca, lovind cu pumnii în neştire.

Cele treizeci şi patru de tablouri în care se desfăşoară cu o vigoare excepţională şi cu un simţ rar al poeziei sălbatece, dragostea sănătoasă, în ritmul marilor ceremonii ale naturii, dintre Oancă şi Măria — puteau pune capăt poemului *Cununa soarelui,* menţinîndu-l într-o unitate de ton, de viziune şi de expresie ; tot ce urmează, pînă la sfîrşit, în cadrul convenţional de furie folclorică, nu mai adaugă nimic la frumuseţea lui ; pentru satisfacţia noastră cel mult dacă am fi pus, ca final, tabloul XLI, care-ar fi încheiat poemul în apoteoza în care se desăvîrşeşte

Nunta mare-a primăverii şi-a iubirii.

Poate că, la o nouă ediţie, d. D. Ciurezu îşi va curma aci excelentul său poem de sălbatec idilism şi de viguroasă bucolică.

1942

N. D. COCEA:

„VINUL DE VIAŢĂ LUNGĂ" *

Am putea spune că aproape ştiam anticipat ce va cuprinde povestirea d-lui N. D. Cocea. Cîteva interviuri prin gazete au răspîndit, înainte de apariţia cărţii, amintirile din scurta carieră de magistrat a autorului. Trei părţi din *Vinul de viaţă lungă* nu sunt decît un reportaj retrospectiv asupra mediului provincial prin care a trecut tînărul împărţitor al dreptăţii, venit din capitală la Cotnari. Sumare creionări ale notabilităţilor locale, şarjate cu o vioiciune de ziarist, şi revolta de rigoare a autorului, inadaptabil în cadrele meschine în care a fost zvîrlit, alcătuiesc un raport verbos asupra mediocrităţii unui tîrg.

D. N. D. Cocea n-a avut, credem, intenţia să construiască un roman ; de altfel nimic nu indică aceasta între filele cărţii ; ceea ce l-a interesat exclusiv este figura bătrînului boier Manolache Arcaşu şi mai ales confesiunea unei iubiri a lui din tinereţe. De aceea, disproporţionata introducere a *Vinului de viaţă lungă* mărturiseşte numai primejdiile unei discursivităţi voioase. Unica vînă care pulsează în naraţiunea d-lui Cocea apare abia după vreo sută de pagini de ocol fără accidente însemnate. Cînd ne apropiem de sfîrşit, ne dăm seama că am prins adevăratul început ; pînă la confesia conului Manole atenţia absenta, ca într-o plimbare pe un şes monoton şi uscat de arşiţă.

---

* Edit. „Cultura Naţională".

Boierul Manole este ultimul vlăstar al unei vechi familii ; educat la Paris, vine în ţară plin de iluzii reformatoare şi cu un simţ abstract al dreptăţii sociale, format la ideile generoase ale lui Voltaire. Ateu, raţionalist, îmbibat de un larg scepticism dobîndit prin contactul unei vaste lecturi, Manole îşi expune cu entuziasm planurile tatălui său, boier de modă veche, autoritar şi reacţionar intransigent. Pentru tînărul Manole, proaspăt descins de la Paris, momentul era de două ori istoric : sosirea lui coincidea cu anul 1848, anul bonjurismului naţional, şi cu hotărîrea de a participa el însuşi la revoluţia din ţară. După ce-l ascultă, bătrînul boier, tatăl lui, fără replică imediată, îl lasă cîtva timp în libertate ; într-o dimineaţă, Manole e însă ridicat pe sus şi surghiunit la Mînăstirea Neamţului din ordinul bătrînului ; după un an de izolare şi pedeapsă, îl trimite la Cotnari, să îngrijească de vie, departe de frămîntarea revoluţionară a tinerilor ieşeni. Aci, Manole se adaptează silnic la viaţa primitivă a ţării ; conduce lucrările în podgorii, vine în contact cu ţăranii şi coboară din înălţimile ideologiei lui abstracte aduse din străinătate pe ţarina realităţilor. Disponibil, ca orice tînăr deturnat de la ţelurile lui supreme, Manole se îndrăgosteşte de o ţigancă, Rada. O aduce la curte, prin intermediul vătafului, îi dă o ocupaţie ca s-o aibă în preajmă, o înfăşoară în insistenţe şi bunăvoinţă, timid cu o sălbăticiune ispititoare, dar torturat de pasiune aprinsă. Într-o seară, vătaful îi facilitează o întrevedere cu Rada, în cramă. După o mustrare violentă, fiindcă vătaful îi strecurase în suflet bănuiala că Rada iubeşte pe un ţigan, Lae, începe jocul între pradă şi vînător. Rada aleargă prin cramă, îl hărţuieşte viclean, apoi se aruncă între struguri, în călcătoare. Manole îşi ajunge ţinta şi se cufundă amîndoi într-o voluptate sălbatecă, nouă şi tinerească. Tăcută şi frămîntată de iubire, Rada pleacă apoi, şi în toi de noapte Manole află că a căzut în fîntînă.

Episodul scurt, patetic al acestei iubiri învăpăiate îl povesteşte Manole autorului într-o seară, lămurindu-i şi taina longevităţii lui : şi-a menţinut-o cu vinul pe care l-a scos din călcătoarea unde îşi posedase iubita. Vinul de viaţă lungă e vinul păstrat din tinereţe, pe care îl degustă amîndoi în momentul reconstituirii unei pasiuni defuncte şi tragice.

Figura boierului Manole, static evocată în finalul povestirii d-lui Cocea, de altfel singurul atrăgător, se desprinde, în cadrul aventurii lui capitale, cu un lirism al simţurilor hrănite de un bine cunoscut romantism autohton. Episodul Radei participă la acelaşi spirit pe care îl găsim în numeroasele panouri sanguinare şi erotice din povestirile d-lui Mihail Sadoveanu.

1931

N. D. COCEA:

„FECIOR DE SLUGĂ"

(ediţia II-a) *

Debutul epic din *Vinul de viaţă lungă* ne-a indicat atitudinea satirică a d-lui Cocea, îndreptată în contra societăţii provinciale, mediocră şi ucigaşe a oricărei veleităţi de afirmare a personalităţii. Cea dintîi jumătate din primul său roman miniatural ne-a reamintit de ziaristul militant prin volubilitatea ei cursivă şi prin înclinaţia spre caricaturizare a omului şi a mediului. Prin scurtime şi rapidă filmare, ea rămîne exerciţiul preliminar al romancierului de vervă pamfletară folosită cu exces în *Fecior de slugă*, frescă socială deformată de subiectivism violent.

Staroste al romanului nostru social, prin *Ciocoii vechi şi noi*, gazetarul şi boemul chefliu Nicolae Filimon a creat un gen şi a transmis urmaşilor o ideologie şi o intuiţie, constante în esenţa lor, deşi reînnoite prin aplicare la succesiunea momentelor sociale diferite. În cadrele viguros fixate de el s-au scris atîtea romane, încît primul nostru romancier de însemnătate artistică şi-a asigurat o posteritate necontenit însufleţită. De la *Tănase Scatiu* al lui Duiliu Zamfirescu, pictor înverşunat în contra ciocoismului, pînă la d. N. D. Cocea, care regăseşte, sub aspect contemporan, tipul lui Dinu Păturică, amplificat în figura lui Tase Bojoceanu, copil de slugă, crescut din mila colonelului Hotnog, aprig gazetar naţionalist, apoi ofiţer şi comisar regal, cu rezerve neistovite de ură în contra celor din care se trăgea, romanul nostru social este tributar întru totul lui Filimon. Este o secţiune întreagă de proză naţională, care-şi revendică inspiraţia şi continuitatea din *Ciocoii vechi şi noi*. D. Dem. Teodorescu, prin *În cetatea idealului* şi *Flamura roşie*, d. N. Davidescu, prin *Conservator et C-ie*, d. E. Todie, prin *Hîrdăul lui Satan*, chiar d. Cezar Petrescu, prin latura satirică şi melodramatică din *Întunecare*, ca şi prin atîtea tipuri secundare din alte opere purced din acelaşi strămoş ; semnificativ, toţi aceşti moralişti indignaţi, la care adăugăm de-acum şi pe d. N. D. Cocea, cu *Fecior de slugă*, sunt şi gazetari, deci oameni care şi-au cules materialul de observaţie din contactul zilnic cu viaţa politică şi ascunzişurile ascensiunilor sau ale decăderilor sociale, pline de uimitoare contraste. De aceea, întîlnim o atitudine pamfletară sau numai uşor satirică, o similitudine de tipuri şi o incursiune excesivă a cronicei în corpul creaţiei epice la toţi aceşti romancieri sociali.

---

* Edit. „Cultura Naţională".

Nu numai la romancierii proveniţi din ziarişti putem observa spiritul tutelar al lui Filimon ; în *Craii de Curtea-Veche* al d-lui Matei L. Caragiale, în *Asfinţit de oameni* de d. L. Dauş, în *Roş, galben şi albastru* al d-lui Minulescu, în cronica ieşană din timpul războiului a d-lui M. Sadoveanu, *Strada Lăpuşneanu*, şi chiar în *Cartea Facerii* a d-lui Eugen Goga romanul cu filiaţie ideologică din *Viaţa la ţară*, reconstituim, dincolo de valoarea foarte variabilă a fiecărei opere, elemente din acelaşi izvor comun, fresca de satiră socială a realistului Filimon.

Problema romanului nostru social nu este numai o problemă de sociologie, cu date aproape constante, cu diagnoze asemănătoare, cu tipuri reînnoite exclusiv de momentul evoluţiei unei societăţi în neîntreruptă prefacere. Descoperită cu insistenţă de atîţia prozatori, structura specifică a societăţii române, cu scăderi morale puternice, cu excepţii neaşteptate şi cu tranzacţii ruşinoase, în care cei buni sunt învinşi, iar plebeii rezistenţi triumfă, este o realitate indiscutabilă ; romanul nostru social mai are de dobîndit şi prestigiul creaţiei obiective, pe lîngă pitorescul necontestat al materialului uman. După cum sămănătorismul a lichidat cu elegia mîngîietoare a dezadaptatului, cu idila vieţii rurale sau cu violenţa satirică în contra parvenitului, prin masiva creaţie a lui *Ion*, romanul urban trebuie să treacă de la cronică la consolidarea epică. Începutul l-a făcut d-na Papadat-Bengescu, prin *Concert din muzică de Bach* şi *Drumul ascuns*. Tipul lui Lică Trubadurul, acest arivist al mahalalei bucureştene, şi Doctorul Walter, intelectualul parvenit prin atrofierea simţului moral, ilustrează acelaşi proces social, intuit de Filimon, dar tratat cu detaşare epică şi inciziune psihologică, fără violenţe moralizatoare şi incriminări de pamfletar.

Drumul anevoios de la subiectiv la obiectiv, presărat cu atîtea jaloane de pitoresc, puse de romanul social încă satiric, ne indică insuficienţele artistice ale genului. Cîndva poate se va naşte acea personalitate balzaciană care să definitiveze, într-o frescă amplă, tipurile specifice şi sensul sociologic, fără repulsii şi simpatii făţiş afirmate, ale unei autohtone „comedii umane“.

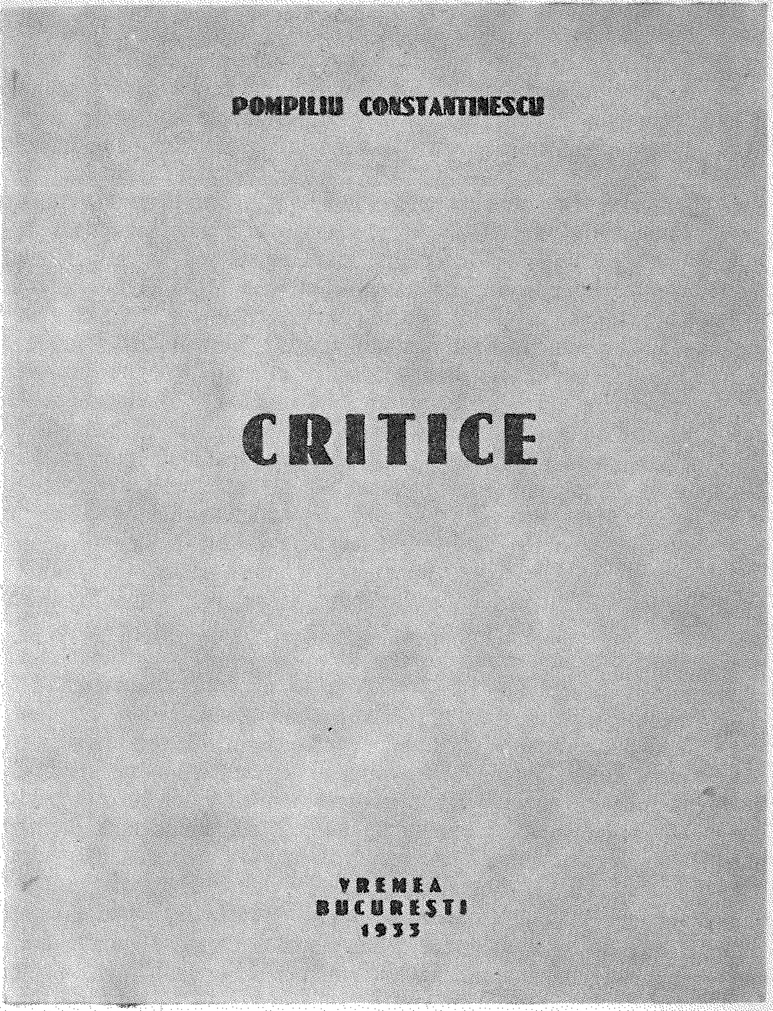
Acţiunea din *Fecior de slugă* îmbrăţişează epoca antebelică, premergătoare revoluţiei din 1907, prezintă cronica revoluţiei însăşi, apoi a anilor turbulenţi din perioada neutralităţii, cronica războiului şi a vieţii de refugiu din Moldova, ca să încheie cu atmosfera enervantă de după terminarea ostilităţilor, cînd mişcarea socialistă, ameninţătoare o clipă, este reprimată cu violenţă. În relatarea mediului, a culorii lui morale şi a ceea ce ar fi putut să fie reînviere epică a unor vremuri apuse, d. Cocea recapitulează cursiv, cu vervă de gazetar, cu atitudine de pamfletar, fapte şi fizionomii conservate de reportagiile încă proaspete în memoria contimporanilor. Evocarea ambianţei este numai un prilej de satiră, de reluare a temelor sale ziaristice, cu incriminări şi revolte, în care prezenţa scriitorului anulează contemplaţia. Ca şi în romanele d-lui Dem. Teodorescu, luăm contact cu vivacitatea publicistului care încalcă pe romancier.

Iată de ce spuneam că d. Cocea nu se abate cîtuşi de puţin din linia romanelor sociale, sclave acelui subiectivism comun, care transformă un material epic într-o cronică, e drept plină de vervă, dar cu o viziune nepurificată de contingent. Este suficient să comparăm evocarea revoltelor ţărăneşti din 1907, din *Răscoala* d-lui Rebreanu, cu filmul întretăiat de consideraţii şi deformat de violenţă al d-lui

Cocea, ca să ne dăm seama de ce înseamnă arta obiectivă a romanului, spre deosebire de caricaturizarea unui temperament militant. Acest spirit de militare în jurul problemelor și oamenilor dă o savoare momentană narațiunii, dar îi sapă soliditatea. Gazetar însemnat cu stigmatul exercițiului profesional, d. Cocea nu se sfiește să-și presare povestirea cu portretele satirice ale lui Brătianu, Take Ionescu, Pherekyde, N. Iorga, Alecu Constantinescu, Jean Th. Florescu, ca reprezentanți odioși ai „oligarhiei“, punîndu-i în contrast cu Gherea, patriarh domol al socialismului, și cu Frimu, din care face un iluminat al proletariatului. Însăși această autenticitate este o dovadă de destrămare a ficțiunii artistice și de turburare a contemplației prin intervenția polemistului. D-lui Cocea i-a fost prea ușor să-și refacă articolele politice, introducîndu-le în cursul narațiunii, dar procedeul este cu totul în paguba romancierului.

Dar și în afară de acest grup de personagii istorice, fatal lunecînd la ispita polemicei în contra „oligarhiei“ sau a elogiului de partizan față de conducătorii socialismului, în care d. Cocea a militat, personagiile fictive ale romanului sunt alcătuite cu aceeași alternanță de simpatie sau repulsie.

În fruntea lor se află Tănase Bojoceanu, urmărit din copilăria lui umilă de „fecior de slugă“, fiu al servitorului Stan și al spălătoresei Stanca (ce simbol facil transparent în aceste nume), amîndoi în serviciul colonelului Hotnog. Încăpățînat, egoist, prematur vicios, cu voința desperată de a parveni, profitor și mediocritate eminentă ca elev, repede adaptabil la moravurile venale ale presei autohtone, gazetar de duzină, patriotard retoric, învîrtit la aprovizionare, în timpul războiului, cu pofte virile aprige și neobosit satisfăcute, răpind iubita prietenului și binefăcătorului în casa căruia crescuse, răsfățat de lumea bună, inițiator de chefuri și iubit de femei, persecutor al muncitorilor, anchetator, cu mijloace teroriste, al suspecților aduși la curtea marțială — Tănase este clasicul tip al lui Dinu Păturică, evoluat și adaptat la condițiile prezente ale societății. Împroșcat de verva satirică a scriitorului, Tănase simbolizează și el ținta comună pusă în fața săgeților retorice îndreptate în contra parvenitului național de cohorta de romancieri sociali, care-și caricaturizează eroii.



POMPILIU CONSTANTINESCU

CRITICE

VREMEA
BUCUREȘTI
1933

Critice, volum apărut în 1933 și premiat de Societatea

Pentru că realismul genului se rezolvă mai ales prin expresia tare, uneori trivială a povestitorului, nici d. Cocea nu-şi cruţă personagiul de tonul pamfletar. Romantic prin atitudinea justiţiară, efectele de psihologie reies din contraste vizibil îngroşate, prin simplificări violente, de efect simbolic sau de şarje personalistă.

În opoziţia cu Tănase, d. Cocea prezintă pe intelectualul idealist, delicat, învins de viaţă şi entuziasmat de crezul socialist, în figura lui Nelu Azan, nepotul colonelului Hotnog, fiu al unui tată cartofor, sportiv şi epicurian, mort într-un accident de automobil, după ce mîncase averea Mălinei, sora lui Hotnog, femeie pasivă, sensibilitate romantică şi mamă care-şi închină viaţa copilului.

Nelu Azan este dezadaptatul naţional, înfrînt prin definiţie, înşelat în dragoste chiar de Tănase, care-i răpeşte pe studenta Pia, lectoare pasionată a „poeţilor blestemaţi“, repede cucerită de viaţa de petreceri şi de virilitatea brutală a lui Bojoceanu. Fatal, d. Cocea îi opune pe Lenuţa Floareş, studentă cu ideal comunist şi iubită prin elecţiune a lui Azan, el însuşi devenit comunist, amic al lui Frimu şi tăinuitorul unei tipografii subversive în grajdurile locuinţei răposatului Hotnog.

Vădit idealizat, Nelu îşi strecoară silueta pe un plan secund şi e transformat în *porte-parole* al autorului. Ideologia lui, cu justificarea nedreptăţilor clasei conducătoare şi a umilinţei poporului (pag. 391—397), destramă viaţa personagiului în consideraţii de psihologie etnică, după cum studenta Floareş este, în conversaţiile cu Azan, un simbol al idealului comunist. D. Cocea procedează cu mijloacele cunoscute ale tuturor gazetarilor deveniţi romancieri, agitînd fantoşe drept oameni vii, caricaturizînd şi idealizînd, cu alternări între pamflet şi lirism edulcorat.

Mai cruţată de satiră este figura pitorească a colonelului Hotnog, militar de modă veche, brutal, cu simţul familiei şi al clasei puternic dezvoltat, deşi burlac, violent în reacţiunile lui spontane, cu toate că nu e lipsit de umanitate cînd ia sub ocrotirea-i pe Mălina şi pe Nelu, în preajma căruia Tănase creşte ajutat de mărinimia boierească a stăpînilor lui Stan, putînd astfel să-şi croiască un drum triumfal în viaţă. Iar în scenele colective, d. Cocea satirizează direct, ca în cheful dezmăţat din casele lui Azan, sau ca în evocarea vieţii de mizerie şi joc de cărţi, la Iaşi, în casa lui Hotnog ; partea aceasta seamănă atît de mult cu împrejurările identice, descrise în *Cartea Facerii* a d-lui Eugen Goga, pornind dintr-un comun material documentar. După cum Cotan, regizorul petrecerilor pe care le stipendiază Azan, este un frate bun cu Pirgu, pitorescul intermediar din *Craii de Curtea-Veche* ai d-lui Matei Caragiale. Amplificată cu portrete minore, prinse în linii sumare, satirice, romanul *Fecior de slugă* sporeşte colecţia de violentă frescă socială, în care societatea contemporană este biciuită cu o vervă pamfletară de expresie adesea trivială, de contraste romantic tratate, cu deformări lirice nestăpînite şi cu aceeaşi lipsă de echilibru epic.

D. N. D. Cocea şi-a utilizat aci vechile arme de ziarist militant, de o spumoasă cursivitate, ca şi confraţii săi, care şi-au romanţat observaţiile, sub formă de cronică pitorească şi de atitudine justiţiară.

1933

N. D. COCEA:

„NEA NAE"

(roman) *

Fericită natură de scriitor este d. N. D. Cocea. Jovialitatea sa temperamentală, plebee şi neobosită, nu-i creează niciodată dificultăţi artistice. A scrie, pentru d-sa nu este un act de constrîngere, de control autocritic şi de luptă cu expresia. Este o naturaleţe tinerească în seria sa de romane sociale, o vervă de nivel comun, care antrenează şi transmite o sigură contagiune între scriitor şi lector. Ultima sa carte, *Nea Nae*, are meritul de a fi părăsit aproape total incursiunile polemice în realitatea cotidiană, atacurile ziaristice în contra persoanelor politice la ordinea zilei, îndrăzneli facile, care-i dădeau aerul de „copil teribil" al gazetăriei noastre. Cu excepţia d-lui Iorga, pe care nici de data aceasta nu-l cruţă, d. Cocea şi-a impus o frînă, care e un bun semn.

Dar dacă s-a corectat mult în această latură, nu a izbutit să-şi modereze vulgaritatea. Nea Nae, simbol al îmbogăţitului postbelic, bădăran, ignorant, plebeu prin naştere şi gusturi, lacom de viaţă, pe care o percepe exclusiv prin apetitul gastric şi sexual, nu mai este o fantoşe abstractă, ca tipurile din celelalte romane ale sale. Nea Nae este expresia dezechilibrului unei societăţi fără tradiţie şi a unui individ fără nici o disciplină interioară. Însă o fatalitate temperamentală îl mînă pe d. Cocea să nu păstreze niciodată justa măsură. Cînd părăseşte schemele convenţionale ale psihologiei, cade în extrema opusă, aceea a satirei îngroşate, caricaturale. Nea Nae e vulgar, d. Cocea îl va întrece în vulgaritate. Nea Nae e un apoplectic, stilul scriitorului se va congestiona şi el de un retorism insuportabil ; Nea Nae este un obsedat de impulsii erotice, romancierul îl va depăşi în obsesii lascive, litografiate cu o uşurinţă păgubitoare echilibrului artistic.

---

* Edit. „Universala-Alcalay".

D. Cocea a rămas la o concepţie periferică, primară a artei, a aşa-numitei arte cu tendinţi. Intenţia satirică depăşeşte impresia estetică, realitatea cotidiană mutilează ficţiunea, copia directă anulează transpunerea artistică.

În figura lui Nea Nae este un simbol complect, este un omenesc autentic ; produs al unei societăţi instabile în structura ei, victimă a unui temperament neînfrînat, Nea Nae merită să fie scos la iveală din anonimatul lui multiplicat în numeroase exemplare.

D. Cocea s-a mărginit numai să-i fixeze datele psihologice, să-i ateste existenţa, semnalînd-o ca pe un viguros material artistic. Numai că acest scriitor preferă succesul de public, al unui anumit public, victoriei asupra sa însuşi, şi echilibrului artistic îi substituie verva plebee şi facilitatea stilistică. D. Cocea, din nefericire, şi-a impus să-şi alimenteze cu literatură numai pe eroii romanelor sale, atît de frecvenţi în viaţă. La urma urmei, e şi acesta un schimb reciproc de servicii, o funcţie socială şi economică, respectabilă în sinceritatea ei. Cu aceeaşi sinceritate o divulgăm şi noi.

1935

MIHAI CODREANU

Debutul literar al d-lui Codreanu a avut toate atributele manifestărilor juvenile ; imitaţia, afectarea şi prezumţia personală nu au lipsit nici *Diafanelor* sale, care aduceau toată atmosfera macabră a lui Baudelaire şi blazarea filtrată în versuri, în care sinceritatea fondului era simulată de pretenţia verbală. Le-a urmat, apoi, colecţia intitulată *Din cînd în cînd,* unde simţirea simplă îşi găseşte expresia poetică ; dar şi aici retorismul stăruia ostentativ. D. Codreanu se căuta pe sine : în cele din urmă, s-a statornicit în forma severă a sonetului : *Statuilor* le-au urmat *Cîntecul deşertăciunii.*

Dacă preceptul lui Boileau ar fi mai mult decît o graţiozitate, d. Codreanu ar fi un mare poet ; e, totuşi, un distins parnasian ; neaducînd o sensibilitate nouă şi adîncă, ne-a dăruit, însă, o artă rafinată de intelectualitate. În spaţiul strîmt al sonetului, cizelînd migălos, şi-a pus arta la cea mai trudnică încercare : prin arabescuri de linii şi culori zugrăveşte plastic statua lui Ştefan cel Mare, în lumina însîngerată a unui apus ; evocă pe biblicul David, halucinat de viziunea regalităţii ; şopteşte încetişor moartea lină, ca o rugăciune, a anahoretului ; plouă, peste trunchiul trăsnit al unui stejar, efectele de fantasmă ale lunii, sau sensibilizează descripţii personale, ca în *Sonet artezian* şi *Plopul ;* alteori, desenează stări vagi de plictiseală chinuitoare, ca în *Liliecii,* şi ne fulgeră, pe dinaintea ochilor, tabloul idilic şi păgîn, dintre o nimfă şi Bacus, ca în *Voluptate*.

Din cînd în cînd, sub viziuni de trubadur, îşi strecoară suspinele *Într-un plic sentimental* şi îşi cerne, stăruitor, dorinţa, ca în *Obsesia*, în care îşi ameninţă iubita :

Şi-orcît de-această clipă vei fugi,
Ea va veni, căci trebuie să vie...
— M-auzi tu, draga mea? Aşa va fi...

şi căreia, înlănţuit de patimă, îi aminteşte de-o noapte de poezie, cînd :

...Dominat de-a inimei furtună,
Simţeam că tremur sub privirea ta,
Precum pădurea tremură sub lună.

Iată cele mai energice accente de lirism la care s-a ridicat d. Codreanu !

Imaginea finală, procedeu împrumutat de la maestrul Hérédia, ilumineaza tabloul, animînd descrierea.

Abstract şi intelectualist, d. Codreanu se mărgineşte adesea să analizeze noţiuni, ca în *Adam şi Eva, Don Juan, Uraganul, Rugăciunea lui Cain* etc., ducînd parnasianismul pînă la ultima raţiune : procedeul mecanic, în care meşteşugul e totul.

Şi totuşi, afară de arta plasticizării statuare, d. Codreanu are o notă proprie de fantezie umoristică, amestec de patetic şi glumeţ, ca în *Rigoletto, Pajul Cupidon, Scrisoare postumă* şi în următoarea *Autobiografie postumă*, care toarnă, ca într-o efigie de preţ, portretul celui mai virtuos dintre parnasienii noştri :

Nu mai rămîne nici o îndoială
C-am suferit mereu de plictiseală
Ca un englez cu splină ostenită...
Şi-aşa m-am strecurat ca o nălucă.
Miop şi slut, cu haină-n veci cernită ;
Iar semn particular — purtam perucă.

1925

I. CODRU-DRĂGUŞANU:

„PEREGRINUL TRANSILVAN“ (1835—1844)

Ediţie îngrijită de Şerban Cioculescu *

Este de mirare cît de necunoscut a rămas, pînă astăzi, un călător atît de pasionat şi de inteligent, un observator atît de lucid şi de vioi şi un scriitor atît de dotat ca ardeleanul I. Codru-Drăguşanu ! Şi cînd zic necunoscut, nu mă gîndesc atît la marele public, ale cărui preferinţe sunt atît de capricioase, cît la critica şi istoria noastră literară, amatoare, de altfel, de atîtea minuţioase şi meticuloase descoperiri. O istorie literară atît de recentă ca a d-lui G. Călinescu menţionează pe Drăguşanu numai la bibliografie, fără să-i acorde nici un rînd, în timp ce, pe bună dreptate, prezintă, cu atîta ironică deferenţă şi viu sentiment al arhaităţii de expresie, pe Dinicu Golescu, pe care s-ar putea spune că l-a lansat fericita formulă a lui Pompiliu Eliade.

Pentru „peregrinul transilvan“, N. Iorga a cheltuit destul entuziasm, şi totuşi nu l-a putut impune conştiinţei noastre culturale. Un critic atît de plin de curiozitate şi pentru trecut, nu numai pentru prezent, ca d. Perpessicius, e drept că n-a scăpat o ocazie (şi *Menţiunile* sale sunt o dovadă irecuzabilă) de-a insista, prin instructive şi agreabile asociaţii, asupra lui Drăguşanu, ori de cîte ori a avut să se ocupe de un memorial de călătorie al unui scriitor naţional. Şi totuşi, I. Codru-Drăguşanu a rămas mai mult o legendă, o curiozitate bibliografică decît un scriitor care-şi are locul lui în istoria literară şi în evoluţia unui gen.

---

* Edit. „Cugetarea-Georgescu Delafras“.

Pricina va fi, desigur, excesul de limbaj latino-franco-italianizant al lui Drăguşanu, însă cine gustă într-adevăr naiva şi pitoreasca îmbinare de arhaism şi neologisme a Golescului nu se poate să nu guste şi uneori rebarbativa expresie a isteţului „peregrin transilvan" ; asemenea cărţi nu vor avea, niciodată, o largă audienţă publică, dar oricînd se vor bucura de atenţia cunoscătorilor şi preţuitorilor de cultură şi literatură.

D. Şerban Cioculescu merită toată recunoştinţa noastră, fiindcă ne-a pus în circulaţie o nouă ediţie (a treia, prima, de la 1865, e alcătuită de autor, a doua, din 1910, e întocmită de N. Iorga) a încîntătorului *Peregrin transilvan.* Însuşi caracterul mixt al ediţiei sale, în care a modernizat nu numai ortografia, dar a şi netezit înfăţişarea cam rebarbativă a expresiei scriitorului, înlocuind latinismele, franţuzismele sau italianismele prea dese, este binevenit ; d. Cioculescu vrea să împingă în conştiinţa lectorilor un spirit dintre cele mai interesante şi un scriitor dintre cei mai înzestraţi ; poate că uneori şi-a dus intenţia puţin cam departe, înlocuind unele expresii care-ar fi putut rămînea şi care-şi au savoarea lor, fie şi pedantă, şi cu atît mai gustată de un cititor modern. Dar trebuie să ne însuşim scopul său, care este de-a atrage, cu insistenţă, atenţia asupra unui într-adevăr „scriitor uitat". O ediţie strict ştiinţifică ar fi fost prematură, pînă cînd nu se va face deplină dreptate memoriei aventurierului de clasă şi valorii intrinseci a memorialului său. Poate că e mai bine ca cititorul neprevenit să facă încă o lectură cît mai fără impedimente şi să-şi asimileze o carte, la care s-ar putea cu interes reîntoarce ; ceea ce e bine să facem noi înşine, cu atît mai mult cu cît am putut uşor reconstitui expresia originară a scriitorului, ajutat de notele editorului.

Şi dacă destinul literar al lui Codru-Drăguşanu va fi cel pe care-l dorim, d. Şerban Cioculescu ne va da şi acea ediţie critică pe care-o premerge ediţia de faţă şi pe care ne-o şi promite în *Prefaţă.*

Ajutat de o *Notiţă biografică,* de o amplă şi entuziastă *Introducere,* în care d. Cioculescu pune, între altele, şi în mod ferm problema redactării omogene a memorialului, nu în ordinea cronologică a fiecărei călătorii, cum ar indica procedeul epistolar al capitolelor şi, în sfîrşit, de un foarte util *Glosar,* ca şi de notele din josul paginilor, cititorul are pregătită toată atmosfera unei lecturi surprinzătoare.

Formula aplicată de Eliade lui Dinicu Golescu — „primul român modern" — pare totuşi anticipativă cînd comparăm *Însemnarea călătoriei* de la 1826 cu *Peregrinul transilvan* de la 1865. Boemul muntean, care-şi conduce fiii la învăţătură, în Apus, suferă, e drept, o revoluţie de mentalitate în contact cu civilizaţia ; dar el este un oriental uimit, aş zice speriat de civilizaţie, un spirit genuin, care rămîne receptiv chiar după ce-şi încheiase formaţia morală, un patriot luminat, precursor al generaţiei de la 48, un duh arhaic ce nu cunoscuse binefacerile evului modern şi pe care le-ar dori, din toată inima, realizate şi-n ţara sa. Acel necontenit *mea culpa,* care este strigătul subconştient al întregii sale clase şi care străbate printre toate rîndurile memorialului, este semnul revelaţiei pe care o simte după ce s-a minunat de tot ce-a văzut. Revoluţia ce se petrece în el îl face simpatic, îi scuză naivitatea şi stîngăciile, îi atenuează primitivismul ; căci, orice s-ar spune, Dinicu Golescu e un primitiv, şi ca un african se extaziază în faţa arhitecturii, picturii şi sculpturii, ca şi în faţa instituţiilor din ţările apusene.

Modern ca structură, cult, receptiv în mod natural, călător din instinct, iubind schimbarea de peisagiu ca o necesitate lăuntrică, aventurier din familia de spirite a veacului lui Voltaire, maleabil, cu simţul critic înnăscut şi afinat prin experienţa cu oamenii şi împrejurările diverse, admirativ şi ironic, realist şi lucid, dornic să cunoască mereu şi să compare la tot pasul, I. Codru-Drăguşanu ar fi meritat, cu mai mult temei, să fie înfăţişat în sintetica recomandare a lui Eliade.

Ceea ce-l deosebeşte pe Drăguşanu de Dinicu Golescu este puterea lui de observaţie şi judecată, limpezimea lui de-a compara între ele ţări, popoare, instituţii şi peisagii ; modestul, ca origine, ardelean nu e trăsnit de uimire ca vechiul boier muntean ; stăpîn pe gustul, pe ideile, pe preferinţele lui, e mereu animat de spiritul critic. Paginile lui despre Bucureşti, în care judecă cu asprime toate scăderile vieţii noastre publice, fac un necesar *pendant* cu paginile în care aderă la tot ce este european în ţările prin care a cutreierat. Modelul Apusului se impune indirect, nu ca o nesfîrşită pledoarie, pedagogico-patriotică, aşa cum se-ntîmplă în *Însemnarea* Golescului. Drăguşanu aparţine firesc altei clase, burgheziei, care ştie să preţuiască confortul social, să trăiască bine, dar să-şi cultive şi spiritul, să se bucure de libertate, ca de un mijloc al perfectării individului, să-şi păstreze prin ea demnitatea umană şi să-şi dezvolte inteligenţa înnăscută. Prin anatemele Golescului vorbeşte tot boierul, care e nemulţumit de însăşi simplitatea vieţii opulente a clasei lui ; el ar dori ca ea însăşi să trăiască altfel, ca astfel şi poporul să se împărtăşească din binefacerile civilizaţiei. Golescu face procesul unei clase ; Drăguşanu face procesul unei mentalităţi colective şi al unei structuri sociale generale ; căci, oricît ar fi de autentic instinctul gratuităţii la acest aventurier de temperament, memorialul lui e străbătut de o ascunsă învăţătură pentru contemporanii şi ţara lui.

Şi dacă nu-l putem despodobi pe Dinicu Golescu de reputaţia de a fi fost socotit drept „primul român modern", cu atît mai mult i se cuvine lui Drăguşanu reputaţia de a fi fost primul român european ; luciditatea cu care judecă psihologia etnică a celor mai însemnate popoare, intuind clar însuşirile lor specifice, ca şi defectele lor, semne distinctive ale însăşi civilizaţiei respective, este, poate, pe lîngă farmecul lui de inteligent reporter (şi cît e de modern, în această anticipaţie !), cea mai atractivă însuşire a *Peregrinului transilvan*.

Văzut în comparaţie cu Golescu, I. Codru-Drăguşanu e mult mai aproape de noi, oglindindu-ne adesea atît de fidel, în timp ce naivul boier ne face să ne jenăm de stupefiata lui admiraţie de oriental în faţa Occidentului.

1943

BEN CORLACIU:

„PELERINUL SERILOR"

(poeme) *

Se pare că, printre cei mai tineri poeţi de azi, care-şi fac ucenicia sub ochii noştri, circulă un consemn (ar putea cu vremea să devie şi un semn) de ordine estetică : luciditatea sau, dacă voiţi, inteligenţa. Dar nu e vorba de ceea ce se cheamă inteligenţă artistică, care este, în fond, o însuşire tehnică, ci de inteligenţă ca poezie lirică. Nu ne vom rătăci în consideraţii teoretice asupra acestui punct de vedere ; ar fi şi inutil, şi prematur. Ne mulţumim, deocamdată, să constatăm faptul şi, într-un fel, să încercăm a-l explica.

Ultimele redute cucerite de modernism se năruiseră chiar în timpul luptei ; victoria individualismului liric îşi depăşise ţelurile şi îşi supralicita roadele iluzorii. Am asistat la debandada obositoare, prin repetiţie şi uniformitate, a eliberării eului de orice constrîngere ; ceea ce s-a numit „cuvîntul în libertate" s-a dedat la toate tumbele ; subconştientul a fost răvăşit pînă la mecanizare, suprarealitatea a fost escaladată pînă a fi pierdut orice contact cu însăşi realitatea eului şi iureşul de imagini a sfărîmat însăşi structura poemului, care se confundase cu verbul.

Pe de altă parte, ermetismul însuşi, care trebuia să fie de substanţă (altfel nu mai era nimic), a degenerat într-un ermetism pur verbal. Oroarea de banalitatea expresiei a împins la alambicarea ei, dar a păstrat banalitatea esenţei.

---

* Edit. „Alfa", Bucureşti.

între ermetism şi suprarealism, devenite două simple reţete lirice, extremismul poetic vădea o extenuare a lirismului însuşi.

Reacţiunile au fost diferite: cea mai simplă (dacă nu şi cea mai simplistă) a fost întoarcerea francă la lirismul sentimental, la expresia direct sugestivă. Sinceritatea — adică, în sens estetic, acordarea cu sine, dincolo de mode şi reţete, dobîndite teoretic — este singurul principiu valabil de artă în toate timpurile şi în toate şcolile literare.

Dar s-ar putea ca simpla, naiva sinceritate să contravie principiului artistic, şi atunci să cadă într-o banalitate şi mai dureroasă.

Un alt fel de reacţiune, în contra ermetismului formal şi a suprarealismului automat, este frîna inteligenţei; şi se pare că această ultimă reacţiune este cea mai consistentă, mai animată de principiul artistic.

E poate greu pentru critică să-şi dea seama din cîteva cazuri izolate şi dintr-un noian de plachete şi volume lirice de constituirea imediată a unei poziţii; timpul e mai perspicace decît perspicacitatea noastră.

Totuşi, sunt cîteva indicii ale consemnului de care aminteam, şi ele, pare-se, se ivesc din partea tinerilor scriitori, grupaţi, acum în urmă, sub egida simpatic prezumţioasă a editurii „Alfa". Nu e încă momentul să ne dăm seama dacă vor deţine şi Alfa şi Omega lirismului nostru.

Cum e şi firesc, tinerii poeţi de la „Alfa" nu s-au putut elibera nici de arghezianism, nici de ermetism, nici chiar *(horribile dictu!)* de suprarealism. Şi n-am vrea să-i copleşim sub prea multe *isme*, care au dominat ostentativ lirismul ultim şi la noi. Ne-am ocupat cîndva de versurile d-lui Felix Anadam (Geo Dumitrescu), de versurile d-lui Ştefan Popescu, de debutul atît de sigur şi preţios al d-lui Dimitrie Stelaru şi desigur că ne vom mai ocupa de tot ce vine din partea acestor tineri poeţi şi a altora, care tind să dea un nou aspect lirismului de azi.

Dintre toţi, pînă acum, d. Stelaru este temperamental cel mai clarificat, mai cu relief, şi lirismul său a imprimat stării de boemă şi vagabondaj o rezonanţă certă.

Vom vorbi astăzi despre d. Ben Corlaciu, a cărui culegere, *Pelerinul serilor*, vădeşte o aplicare constantă a aceleiaşi lucidităţi sau, dacă voiţi, inteligenţe, la temele sale poetice.

Din primul ciclu al volumului, denumit *Moarte ciudată*, luciditatea stăpîneşte lirismul. Citez chiar cea dintîi poemă, *Bălţile*, ca pe o exemplificare lămurită:

Străpungerile trupului prea ne-au durut.
Prea mult privirile ne-au sfîşiat,
Frigurile bălţilor în noi au crescut,
Ca o trestie, ca un păcat.

Neputincioşi, am privit rotirile
Atîtor ochi împrejurul frunţii,
Am răsădit în nămol scrîşnirile
Şi-am coborît, pînă la noi, munţii.

Toate căderile apelor, toate,
Ca după noaptea fluxului frînt,
Ne-au zdrenţuit cîte o stea în coate,
Ne-au încercănat cu praf şi pămînt.

Fiecărui gînd i-am alungat ceasul,
Fiecărei ore gîtul i-am rupt.
Peste-o zi, ori peste două, ne vom
schimba pasul
Frigurile bălţii prea ne-au supt.

Iată şi tema argheziană, înrudită cu *Duhovnicească* (sau, mai just, pornind din poema argheziană), impregnată de luciditate şi ironie:

Iar a fost cineva la masa mea —
În noaptea aceea, însă, m-a înjurat,
Împrejur pe nimeni nu mai vedea;
Nu ştiu cine mi-a spus la ureche:
e beat.

În buzunar îi luceau două
sticle pline,
Încrucişate, inundate de sînge,
M-a înjurat Dumnezeu şi-a-nceput
a plînge
Fără să se mai aşeze lîngă mine.

Mai fusese odată răstignit,
Sau săvîrşise vreo crimă de rînd ?
De ce m-a înjurat atuncea, plîngînd,
Sîngele-acela, de unde era ţîşnit ?

(Neculai, tatăl meu)

Al doilea ciclu, *Poemele sanatoriului,* tratează, cu aceeaşi luciditate şi cu amară ironie, motivul ftizicii, nu în tonul verlainian al lui D. Iacobescu şi nici în cel familiar al lui Adrian Maniu.

Citâm o singură poemă, al cărui lucid tragism este şi nota esenţială a celor cinci ce compun ciclul :

Nesigur, privindu-şi vîrful picioarelor
Care nu-l vor mai trece dincolo de parc,
Ieri a mai venit un om — mai vînăt —
Trăgînd spre pat spinarea ca un arc.

Bagajul nici nu mai putea să-l poarte :
Un geamantan, turtit de zece ani,
Umplut cu Koch şi doi-trei bolovani.
Zvîrliţi, la întîmplare, lîngă-o carte.

Cîţiva bolnavi l-au întîlnit pe scări,
L-au privit, bănuitor, pînă-a intrat.
Şi-au strîns, în pumni, tot sîngele scuipat
Şi i-au trimis, discret, vreo cîteva ocări.

Prea vînăt, ieri, a mai venit
Un om, dintr-un oraş cu praf şi cu poeţi.
Azi, în camera de sus cu trei pereţi
Un altul a murit.

(Koch)

Ultimul ciclu erotic, *Întîmpinarea Corinei,* mai puţin interesant în totalitate, e totuşi tot atît de lucid desfăşurat, dar şi cu destule stîngăcii :

Femeie, vezi, fereşte paşii altora :
Fiecare stea e o monadă.
Cînd steaua mea are să cadă,
Mai însîngerată şi-a ta va cădea.

Orice spintecare va fi un semn,
Rupt dintr-un arbore-al veacului —
Împrăştie-ţi gîndurile, dracului,
Şi lasă odată-nşelările.

. . . .

(Spintecare)

Deocamdată, concluziile sunt de ordin mai mult general : d. Ben Corlaciu e un liric la care tragismul se exprimă lucid, dominat de inteligenţă ; semnul său particular este şi semnul unei grupări, al tinerilor poeţi de la „Alfa“, pe care-i vom urmări cu tot interesul.

1942

BEN CORLACIU:
„ARHIPELAG“ *

Fiecare poem al d-lui Ben Corlaciu este interesant ; fie că vorbește cu sine însuși, fie că vorbește cu alții, cu lumea, este mereu pe planul poeziei. Este cel mai mare elogiu pe care-l aduc acestui ciudat *Arhipelag,* îndrăzneț în imagine, în atitudine, în intenția de a merge la viziune, adică la poezie. Zic înadins intenția, fiindcă strofe frumoase, noi, pot cita nenumărate din poemele sale ; nu pot cita însă un poem întreg, organizat lăuntric și formal, într-o viziune care să se contureze, fără a-și pierde și sugestia.

Fără îndoială că noul său volum este mai realizat parțial decît *Pelerinul serilor* și de-o atmosferă mai consistentă în totalitate.

Poetul nu s-a desprins însă de-o anume *fumisterie,* care bîntuie o parte din lirica celor mai tineri de astăzi ; ea e prezentă și în versurile d-lui Geo Dumitrescu și, mai puțin, în chiar poemele atît de talentatului Const. Tonegaru, cel mai dotat dintre toți, de o bogăție de sugestii și de o amplă viziune din ce în ce mai organizată, și deși de stranii reverberații.

D. Ben Corlaciu practică un lirism ostentativ, uneori un fel de umor negru, grotesc, și un personalism prea acut.

În prefața-manifest a volumului ne previne : „Cartea aceasta apare în primul rînd pentru mine“ și, spre sfîrșit, adaogă : „Poate și pentru Rimbaud“, iar în rîndul final se răsfață tot pe sine, prin invectiva naivă, semn al *fumisteriei* de care aminteam : „Cît despre voi — duceți-vă cu toții la dracul !“.

Bineînțeles că i-am putea întoarce amabilitatea, dar cu poeții e inutil să polemizezi.

Îmi propusesem să nu citez nimic din *Arhipelag,* care se citește întreg, pentru atmosferă și pentru neostenitul exercițiu al poetului cu îndrăzneala ; totuși, desprind un fragment din *Demență,* care ne sugerează numai o stare exagerat euforică de beție :

Ochii aceia, ca două stepe imense
mînjite cu întunerec —
pe cari niciodată n-am reușit să-i ferec —
iar se-nvîrtesc împrejurul paharului meu.

Nu aiurez ?
La dracu,-s dement, or ce Dumnezeu ? !...
Luminile astea-s albastre sau verzi ?
Pîn-acum pămîntul nu era patrat,
biblia nu spune că Ben s-a-mbătat
la nunta aceea deocheată.

Nimic n-a mai fost așa — și, iată,
acuma toate se răstoarnă pe dos ;
vîntul merge-napoi, luminile-au murit,
amanta mea, ca un meteor zăpăcit,
aleargă cu capul în jos ;
inimile au fugit spre picioare,
ce caută zadarnic un soare ;
soarele de fiecare zi s-a sinucis.

. . . .

La dracu, aiurez de-a binelea !
Poate-s nebun or ce Dumnezeu ? !
Însă nu trebuie să afle nimenea
întorsătura ceasornicului meu.

---

* Edit. „Prometeu“.

nici cum se-nvîrtesc anotimpurile,
planetele, orele sau visurile
somnului acestuia dement.

Dacă d. Ben Corlaciu se va hotărî să scrie nu numai pentru sine, cum ostentativ ne sfidează, dar şi pentru noi, poate vom cunoaşte şi un poet realizat, de pe acum atît de interesant ca atmosferă şi jactanţă verbală.

1944

[BEN CORLACIU: „MANIFEST LIRIC"]

Critica, urmărind producţia la zi, face implicit şi oficiu de istorie literară, consemnează directive şi orientări, grupează scriitori pe familii, indică individualităţile proeminente, mergînd în pas cu literatura care se face: acest mers paralel nu are însă aceeaşi siguranţă ca şi faţă de fenomenele care s-au întîmplat: este un grad mai mare sau mai mic de aproximaţie, este o incertitudine şi o ezitare, care se face simţită de fiecare dată, fiindcă lucrează cu un material lunecător şi care poate, cîteodată, să înfăţişeze aspecte noi şi nebănuite. Filiaţiile cu trecutul sunt mai uşor de aflat, tradiţiile care se continuă şi se înnoiesc se pot mai lesne limpezi decît grupările contemporane, strînse sau risipite sub ochii noştri.

Forma de cronică literară, sub care privim fenomenele artistice, participă prin forţa împrejurărilor la istoria în curs; şi istoria literară înseamnă, între altele, şi umplerea spaţiilor dintre marile culmi literare şi descrierea ambianţei în care talentele sau virtualităţile (uneori chiar pseudotalentele) evoluează: literatura este un organism viu, în necontenită prefacere; a-i urmări creşterile şi descreşterile, a-i sui urcuşurile şi a poposi pe terenurile mai puţin accidentate intră în firea lucrurilor, şi nu este o operaţie vană cu desăvîrşire să întreţinem un fişier critic în vederea unei istorii viitoare; că acest fişier s-ar putea modifica în unele puncte, că se va putea completa sau chiar schimba radical, nu sunt motive de disperare; utilitatea primează şi uşurează o aşezare mai senină, mai certă a cărţilor la locul cuvenit. Istoria literaturii nu este numai o ierarhie de valori şi punerea lor în perspectiva unui spirit creator, constituit ca un corp mobil şi mereu viabil ; există şi structuri de îngrăşăminte sedimentată, din care se hrănesc apariţiile excepţionale, iar miracolul creaţiei individuale nu se distramă dacă îi surprindem şi unele firişoare, prin care se leagă cu pămîntul ce le-a fertilizat ; dincolo de această ambianţă începe lucrarea intimă a personalităţii, pe care istoria nu e chemată s-o explice mecanic, căci istoria înseamnă desfăşurare în timp şi spaţiu, dar şi înălţare peste timp şi spaţiu, în cazul operelor de rezistenţă structurală.

Există în toate manifestele istoriei literare un spirit de echipă al scriitorilor ; el se manifestă fie prin asocierea în cenacle, fie prin gruparea pe curente, fie prin rotirea în jurul unor teme obsedante, pornind din izvoare comune, din psihologii înrudite sau din fenomenul purei imitaţii ; cu vremea, se vor limpezi categoriile şi se vor delimita şi meritele sau demeritele.

La al treilea volum de versuri, prin recentul său *Manifest liric*, d. Ben Corlaciu ni se pare că lucrează într-un spirit de echipă ; i-am putea găsi repede şi echipa, alcătuită din d.d. Constant Tonegaru, Geo Dumitrescu şi Dimitrie Stelaru ; nu e vorba aci să punem concluziile unor judecăţi definitive ; realizată în grade diferite, la chiar începutul lor, toţi aceşti poeţi au cîteva izvoare comune ; cine le va asimila şi le va depăşi, prin contribuţia personală, va ieşi automat din echipă sau se va situa în fruntea ei, anulînd sau precizînd pe toţi ceilalţi.

D. Ben Corlaciu îşi prelungeşte perioada de „manifest liric“ (nici nu se putea un titlu mai judicios pentru volumul său) prin atitudini violente, gesticulate şi prin afirmarea unei psihologii a poetului damnat şi neînţeles, trăind în marginea societăţii, pe care o blestemă şi o invectivează, pe care o solicită şi o ameninţă ; psihologie neîndoielnică de boem vagant, nesatisfăcut cu starea lui, aspirînd la o depăşire, dar căzînd totuşi în cercul iniţial vicios. O boemă sinceră poate fi izvor de poezie ; o boemă detestată devine şi detestabilă dacă nu e zvîrlită peste bord. Prelungită această stare ia un aer vetust de romantism, capătă o ostentaţie obositoare şi se anemiază hrănindu-se din ea însăşi Peste culegerile sale anterioare d. Corlaciu n-a trecut, ca nivel literar ; din lungul şi repetatul său „manifest“ reţinem *Cîteva rînduri despre viaţa de ieri :*

Ronţăiam soarele, prietene, şi-n loc de apă
aşteptam ploile, ca să-mi spele picioarele,
de atîta foame mă durea şi creierul mic,
sîngele mi se urca la 39 de grade
şi ca nişte ramuri se prelingea spre buric.
La două palme de mine zburau limuzinele,
înăuntru zăream o frunte îngustă şi un pîntec umflat :
uneori cîte o doamnă frumoasă fuma la volan,
aş fi vrut s-o întreb cît de mult a mîncat,
însă prea eram rupt şi semănam a golan.
Ehei, cît de mult aş fi vrut să muncesc !
Să port cărămizi la bină ori să dau cu ciocanul.
Şi totuşi eram nevoit să umblu haihui,
fiindcă umerii, slabi, nu ţineau greutatea,
se prăbuşeau sub betonul armat al oricui.
Dimineţile mă găseau cu petale-n obraz,
îmi întorceam cămaşa pe dos ca să fie curată,
şi-n loc să mănînc scriam un poem
pentru oamenii din oraş şi pentru necaz
(necazul pe care n-am să-l mai uit niciodată).
Trecătorii zîmbeau şi credeau că-s nebun,
sau c-am ieşit de sub poduri, să fur nu ştiu cît de la bancă :
Oricum, îşi fereau buzunarul şi duceau mîna la nas
deoarece miroseam a cucută bolnavă
şi nu meritam să privesc lanţul de aur cu ceas.
Şi astfel mă strecuram o dată cu orele,
ca şi cum m-aş fi scurs lîngă ziduri
o dată cu ploaia, o dată cu viaţa,
adunînd nopţi după nopţi între riduri
şi imensa căciulă a soarelui nu mai ieşea,
la fiece colţ auzeam
Piază-rea, piază-rea !...

Inedit

NICHIFOR CRAINIC:

„ŢARA DE PESTE VEAC"

(poezii) *

Într-o ţară în care oamenii politici socotesc literatura o frivolitate, bună numai pentru femei sentimentale şi pentru boemi, specii fără valoare economică şi aport electoral, d. Nichifor Crainic a izbutit să treacă drept sinteza intelectualităţii naţionale. Gazetar cuirasat cu o prudentă retorică naţionalistă, pamfletar cu certe şi versatile animozităţi politice, combatant ortodox, cu licenţă în teologie şi catedră universitară, ideolog cu sonorităţi goale şi cu citate ample şi eclectice, director de revistă literară cu stipendii oficiale, laic în Parlament şi în grădinile de vară ale capitalei, între atîtea oneroase activităţi mai găseşte timp şi pentru poezie. Spirit de martir creştin, se luptă între materie şi divinitate, cu violenţe de gladiator şi umilinţi de schimnic istovit de post ; convieţuieşte cu Satana şi se plimbă la braţ, familiar şi dulce, cu Isus printre lanurile ţării, cum ar călători în turneu electoral cu d. D. R. Ioaniţescu. Prin aceste multiple şi întortocheate ocupaţii, d. Crainic trece drept mare poet naţional faţă de oamenii politici, politician abil faţă de colaboratorii *Gîndirii,* teolog faţă de laici şi laic faţă de cler, mucenic printre universitari, cugetător între ziarişti, ziarist pentru autenticii gînditori, iar faţă de simpli spectatori, care nu au prilejul să-l întîlnească în nici una din variatele categorii prin care circulă prezenţa sa ubicuă şi neobosită — cu deosebire un robust simţ de abilitate. Cu această fizionomie compusă cu instinct precis de regizor al său însuşi, d. Crainic nu e mai puţin o realitate naţională. Amator de specifice neidentificate încă, îşi poate găsi unul în propria-i intimitate, cu siguranţa că va rămîne o figură istorică, pildă vie şi pentru urmaşi. Conştient sau nu, d. Crainic îşi surprinde, mai bine ca oricine, tendinţele proprii în *Glas din cîmp,* elegie de dezrădăcinat sămănătorist, în care, dacă o dezbrăcăm de figuraţie şi de atitudinea de umilinţă poetică, îl vedem sub înfăţişarea unui bine chibzuit rural, cu presupus mesianism şi gratuită aureolă :

Nu samăn niciodată ca s-adun,
Adun întotdeauna ca să samăn —
Nici rău nu sînt, nici bun.
Mereu culeg, dar mîinile mi-s goale,
Azvîrl mereu,
Iar inima mi-e plină de răscoale.
Din poala mea tu vii şi ciuguli boabe,
Flămîndă lume,
Săracă lume plină de podoabe...

unde reminiscenţa sacului cu grăunţe apare sub formă de generozitate creştină.

Ca şi în *Darurile pămîntului,* regăsim în *Ţara de peste veac* o poezie programatică, de teme tradiţionaliste uzate şi de locuri comune de ideologie, desfăşurate în largi exerciţii retorice. Gazetar de formaţie sămănătoristă, poetul versifică o atitudine care a circulat şi mai circulă încă în articolele sale, în cotidiane şi manifeste, în polemici şi atitudini de sutaş al neamului. Nu trebuie să-nţelegem cumva că materialul însuşi al acestei poezii e incapabil să-nfioare, cu rezonanţe noi şi realizări de expresie. Ceea ce menţine într-o zonă medie pe acest poet tradiţionalist e penuria de sensibilitate. Structural, d. Nichifor Crainic e înclinat spre discursivitate şi retorică, spre analiză în serii de argumentări. Fundamentul naţional al poeziei sale nu trece din abstract în sensibil pe căile intuiţiei revelatoare a unui univers halucinant, fie şi sub forma unui strîmt localism, în care imagina să irizeze sugestii. Dincolo de conturul clar al cuvîntului şi de decorul ortodox al poemelor pretinse mistice nu freamătă ecouri de simţire. D. Crainic a învăţat meşteşugul gradaţiilor şi pauza tranziţiilor savante din poetica rutinată a lui Vlahuţă. Poate fi vorba de o lapidaritate formală şi de o plastică susţinută în compoziţiile sale versificate, dar nu şi de o viziune smulsă din subconştiente izbucniri.

---

* Edit. „Cartea Românească".

În cercul tradiţionalist al *Gîndirii*, poezia trăieşte în pastelurile elegiace ale d-lui Ion Pillat, în ingenuitatea căutată a d-lui Adrian Maniu şi în imagismul d-lui Lucian Blaga. Calitativ, ca şi în ideologia sa, d. Crainic e un poet de al treilea ordin, trudind în laboratoare farmaceutice precipitate fără mister, dar cu reţetă. Poezia sa este forma industrializată a tradiţionalismului etnic şi a ortodoxismului, a misticismului fără tenebre şi a patriotismului armonizat pentru public. D. Crainic propagă teoretic şi ritmat, regizează şi contabilizează o mişcare de artă cu metode de tribun. Literatura sa exprimă latura politică a grupului unei reviste. Pentru acest scop este desigur cel mai dotat, căci fără a fi un animator iluminat, e un tactician abil, care beneficiază cel dintîi de popularitate, deşi este întrecut, în valoare artistică, de alţi colaboratori. Cu o fermă psihologie de conducător sectant, prin voinţă, d. Crainic se situează fatal în fruntea tuturor.

S-a născut legenda unei mişcări mistice în literatura noastră ; a-ncercat s-o afirme însuşi d. Crainic, în repetate articole ce se completau, se contraziceau şi se amendau, ca să se anuleze într-o retorică dezorientată. Într-un articol mai vechi din revista *Kalende*,[1] ne-am străduit să arătăm că misticismul ortodox al d-lui Crainic e în realitate pur folclorism, decorativ şi popular, fără nelinişti şi experienţe interioare. Ciclul de poezii cu veleitate mistică, din prezentul volum, confirmă impresia noastră.

Iată cum îşi imaginează d. Crainic, didactic şi exterior, universul misticii sale :

---

[1] *Creştinismul folcloric, Kalende,* an. I, nr. 5, martie 29, p. 132—137 (n. ed.).

Spre ţara lui Lerui-Ler
Nu e zbor, nici drum-de-fier,
Numai lamură de gînd,
Numai suflet tremurînd
Şi vîslaş un înger.
Spre ţara de peste veac,
Nesfîrşire fără leac,
Vămile văzduhului,
Săbiile Duhului,
Pururea de strajă.

(*Ţara de peste veac*)

Imagina de o naivitate copilărească a eternităţii — în care nu există cale ferată, unde sufletele sunt vîslite de un înger-barcagiu, iar vămile păzite de un dumnezeu-gardian nedorit — este de o materialitate rudimentară, ca în cărţile poporane pentru baba Stanca şi moş Ion.

În *Isus prin grîu,* cu discursivitate şi descripţie, surprindem numai o maşină versificată, cu un Cristos democrat şi rustic, străbătînd lanurile autohtone, absent şi convenţional :

Prin grîul copt, pe-unde-aleargă
şerpuitoarea mea cărare,
Ce scapătă departe-n aur
de glorioasă înserare,

Mi s-a părut că treci, Isuse,
precum treceai pe vremea ceea
Gustînd în mers prietenia
pescarilor din Galileea.

Text pentru abecedar ilustrat cu figuri biblice, poema nu participă cu nimic la o viaţă de fervenţă creştină.

Pastelul d-lui Crainic se-mbracă în rasă şi poartă comănac, cu o neserioasă transpunere ortodoxă. În el întîlnim numai o regizură de termeni bisericeşti, artificial folosiţi, pentru a exprima un peisagiu clerical ce nu depăşeşte mediocritatea ; astfel, menţionăm :

Seară ca o rasă de călugăriţă
Înnegrind tăcut pe braţe de troiţă

Iar fumul casei i se pare că :

E mai drept şi mai albastru şi mai clar,
Parcă tămîiază stelele cu jar.

Aceeaşi atitudine formală îl îmbie pe d. Crainic la analogii ridicule ; nişte copii ce se scaldă-n rîu sunt prezentaţi în decor mistic, de efect hilar :

De după norul luminos
De nu ştiu unde-adus,
Par îngeri să privească-n jos ;
Copii goi surîd în sus.

Şi-un stol de porumbei
Din sînul cerului fierbinte
Scînteie peste apă, peste ei
Ca nişte duhuri sfinte.

(*Duminica*)

Autohtonizarea personagiilor sfinte e rezolvată într-un sămănătorism, înnoit numai prin incongruenţe. Într-un *Colind* (pag. 62), d. Crainic ne prezintă pe sfîntul Petre :

Sfîntul Petre, pîrcălab,
Şade-n poartă la Cetate.

Tot astfel, Dumnezeu e imaginat ca un proprietar agricol, la care poetul intră argat :

Că iată eu ţărîna o-ndur, trudit argat,
Dar gînd şi cîmp sub norul de umbră s-au vărgat :
Răstorni tu-n ceruri brazda pe care eu o fac ?
Găsi-va vrejul firav acolo un arac ?
Va înflori la tine ce-a-nmugurit în glod
Şi ce-a-nflorit aicea va prinde-acolo rod ?
Strîngi tu din holda lumii cerescul seceriş ?

(*Nor*)

interogaţii retorice prin care un suflet de clăcaş parcelează eternitatea ca pe o moşie sau ca pe un cîmp cu pepeni, visînd o împroprietărire şi în cer, după ce a dobîndit una pe pămînt !

Credem că este concludent acum la ce se reduce misticismul d-lui Crainic : sămănătorism şi folclor brut, decorat cu odăjdii ortodoxe. Poetul nu s-a depăşit deci cu nimic în esenţă. Retorismul şi discursivitatea se răsfaţă în celelalte poeme, cînd pur descriptive, cînd cu teme sociale sau religioase, ca în *Paradis* şi *Trudă*, unde procedeele analitice ale lui Cerna sunt folosite într-o serie de terţine cu fond didactic.

Sentimentul morţii e tratat după aceleaşi norme şi refrenuri mecanice în *Elegie*, de pildă :

Aceste vîrfuri de molid
Ce picură-n văzduh răşină,
Aceste viţe ce se-nclină.
Vîltoare verde peste zid.
Eu mîine n-am să le mai văd.
Eu mîine n-am să le mai văd !

Dar d. Crainic nu purcede numai din poetica lui Vlahuţă ; unde de influenţe variate adie peste versurile sale. Coşbuc şi d. Ion Pillat, din cîmpul tradiţionalist, sunt completaţi cu d. Arghezi, în această rimă :

De ce te-acăţi puternic în moarte, Doamne, şi-n
Jelanie de mame sfîrşite în leşin ?

sau în plastica următoare :

Se zbate comoara mea-n răvăşeală
Că prinde rugină şi prinde cocleală...

ca şi în familiaritatea aspră :

Azvîrl pe-adîncurile reci
Un hohot de beteală rară
Dar cineva, ca dintr-un beci,
Parcă mi-l miorlăie şi-l zbiară,

(*Cellalt*)

şi uneori din d. Ion Barbu :

Sus ! pe spate frunţi de pei,
Şovăielnici paşi ai mei !

Nu contestăm d-lui Crainic o plasticitate abilă şi o dexteritate, cînd retorică, cînd lapidară, în formulări de notaţii şi în argumentări discursive, ca şi în primul său volum. Renunţăm la citate, fiindcă nu adaugă nimic nou la fizionomia sa definită ; în scurte poeme, d. Crainic schiţează o ingenuitate primitivă, ca în *Odihnă*, de reţinut integral şi ultima strofă din *Elegia celor doi :*

O, pe ce ţărm al părerii de rău
Singură te-a lăsat
Sufletul meu, ce l-am vrut lopătat
De luntrea cu nuferi a trupului tău !

Dacă *Ţara de peste veac* reeditează vechile mijloace din *Darurile pămîntului*, lichidează însă şi legenda unui pretins poet mistic, de inspiraţie ortodoxă.

1932

ION CREANGĂ

Nealtoit cu mlădiţe străine, trunchiul primitiv al acestui mare artist, glas întrupat din spiritul rural al Moldovei, a filtrat esenţa unor caractere de circumstanţiată psihologie etnică, deşi *Amintirile* par a-şi fi găsit o circulaţie mai vie printre tineret, fiindcă erau în consonanţă cu dorul lui de ghiduşii.

Maturitatea însă apreciază în Creangă pe cel dintîi geolog ce scoate la lumină rocile primitive de stratificare a psihologiei etnice a ţăranului ; cu excepţia pitorescului verbal, legat de provincia de peste Milcov, Creangă a sădit în ţăranii lui germenii de viaţă ai ţăranului român de pretutindeni.

Poporul nostru nu şi-a creat o epopee naţională ; nu i-au lipsit faptele de glorie străbună pe care să-şi clădească ciclurile sale homerice ; nici valul civilizaţiei nu ne-a inundat prea de timpuriu, ca să-nmormînteze sub el minunea unui univers moral, tînăr şi frust. Eroicul nostru s-a fragmentat în cristalul baladelor populare, dintre care *Mioriţa* exprimă şi suprema metafizică populară faţă de misterul morţii. Poate ne-a lipsit suflul larg, cosmic, necesar aglomerării de pietre, pentru edificiul unui univers al sufletului eroic revolut. Fără să-l fi închegat în unităţi masive, poporul a mîngîiat mai predilect viziunea unei lumi comice, în figura popularului Păcală, sinteză de şiretenie contrafăcută, de prostie simulată şi melancolică resemnare, dintr-o nealterată naivitate etică. Reflexia etică stă la baza ficţiunilor geniului nostru popular, al cărui idealism esenţial se concretizează în libertatea imaginaţiei. Basmul român bogat, variat în motive, care-şi leagă capetele cu fluviul oriental al iluziei epice — povestea — şi-a fixat mai precis anumite tipuri sufleteşti. Atitudinea de viaţă a poporului, în basm şi în aspectele umoristice şi-a definit mai mult conturul.

Dacă s-ar fi născut cîteva veacuri mai înainte, diaconul povestaş din Creangă ar fi fost poate un rapsod al sufletului grandios naţional ; răsărit în zorii civilizaţiei române, şi-a însemnat în *Amintiri*, o dată cu poznele copilăriei, imaginile familiare ale vieţii specific autohtone.

În elementul epic, memoriile acestea ating, pe cîteva portative mai jos, epopeea vieţii medii şi paşnice a ţăranului român.

Monografice prin autenticul lor, *Amintirile* evocă o galerie eroică, deposedată de atributele mitice, căci zeii s-au umanizat pînă la identificare cu oamenii. Nimbul de basm încercuieşte cîteva principale figuri din cartea crezută numai a copilăriei, fiindcă despre ea vorbeşte îndeosebi ; dar *Amintirile* sunt cartea copilăriei unui neam, în care primitivitatea se zbate comprimată.

Cîteva acte de viaţă ale eroilor prelungesc umbra căzută din basm peste figurile lor reale. Nu mai vorbim de tonul de element natural al povestirii ; faptele curg din albia vie a unui pîrîu, nemeşteşugit parcă de mînă omenească. Oamenii se mişcă asemenea unor fenomene ale firii şi se-ntreţes ca voinţe multiple ale ei ; născuţi spre a se consuma în fapte pure, ca instinctele lor, cresc cu semnificaţie de gest cosmic ; dacă grandiosul nu-i înfăşură complet, e fiindcă au fost cîndva aievea, i-a cunoscut autorul şi le-a retezat proporţiile iluzorii, prin apropiere. De n-ar fi trăit alături de Creangă, oamenii despre care vorbeşte ar fi putut fi căpcăuni coborîţi din pînzele închipuirii, locuitori ai unor ţinuturi de basm, situate arbitrar în preajma Neamţului. Iată-l pe Oşlobanul, întrupare de tainică metempsicoză a lui Păcală, fără tîlcul mitului, barbar blînd „robit pîntecului“, purtîndu-şi „ursul“ de mămăligă în sîn, ca pe un talisman al nevoilor lui imperioase de

mîncău şi nătîng dat la şcoală printr-o precipitată dorinţă părintească de a-l trece în rîndul oamenilor de frunte ai satului ; şi ce-i lipseşte, ca autentic miraculos, aceleiaşi matahale a Oşlobanului, cînd cîştigă prinsoarea cu omul care rămîne uluit de forţa lui calmă, ce i-a luat în spate căruţa cu lemne ? Cine se-ndoieşte că în lenea masivă, liniştită, şi în aversiunea opacă pentru carte a lui Trăsnea, tovarăşul de studii la Fălticeni al lui Creangă, nu clipeşte somnolent energia unui erou mitic, rupt de la rosturile lui de fiu al naturii şi torturat de grijile unei vieţi ce începe a fi artificială prin civilizaţie ?

Înseşi neîntreruptele isprăvi ale copilului Ion, de la lunecarea în apa Ozanei la prăvălirea bolovanului peste casa Irinucăi ; de-aci la fuga celor doi complici pe plutele Bistriţei, dormind noaptea, ca doi eroi de basm, la focul înteţit în pădure, pînă la aventuroasa reîntoarcere acasă — Ulise umoresc şi infantil, revenit la Itaca părintească, scărpinat de rîia luată de la caprele gazdei — nu sunt episoade în care neprevăzutul şi temerarul stăpînesc cu suprem prestigiu ?

Oriunde nebunatecul Nic-a lui Ştefan a Petrei a fost mînat de ambiţia mamă-sei de a se lumina, prin învăţătură, el şi-a dus sufletul de copil năzdrăvan, pentru care viaţa se înfăţişa în culori de basm. În furnicarul de pozne de la Pavel Ciubotarul, energia copiilor se cheltuieşte nu în grijile învăţăturii, ci în fapta gratuită, zbucnind din elementarul fiinţei lor. În sălbateca întrecere de a-şi pune „poştii“ unul altuia, în răcnetul de vită rănită, cu o candidă cruzime, al lui Pavel, ars de durere, în somn, în preocuparea de a-şi smulge reciproc bunătăţile aduse de-acasă, ferite amarnic de dorinţele nebiruiţilor mîncăi, suflul de basm trece liber prin copilăria acestui povestitor de isprăvi neobişnuite. Iar în mijlocul acestui iad, în care răutatea n-are conştiinţa de sine, moş Bodrîngă, arhivă ambulantă de folclor, ţine rolul de îmblînzitor, prin cîntec şi poveste, al unui autohton Orfeu. Dacă din tolba eresurilor, pe care mama lui Ion o deschide la fiece clipă, nu se mai naşte un miracol, e că o generaţie, cea dintre mamă şi fiu, a sfîşiat pînza superstiţiei, care-şi desfăşura altădată minunatele intervenţii în ordinea firească a lucrurilor.

Toate aceste isprăvi apropie *Amintirile* de geniul narativ popular. Creangă şi-a înveşmîntat faptele copilăriei în aureolă de basm, făcînd să vorbească, în sufletul lui frămîntat, graiul mut al spiritului anonim din care a răsărit, ca o fermecată floare de vis. Şi peste tot, cu o discreţie care rareori îşi dezvăluie melancolia celor neîntrupate peste zbuciumul care l-a întovărăşit pînă la maturitate, şi poate şi mai tîrziu, lunecă silueta sprinţară a Smărăndiţei popii, Ileană Cosinzeană detronată din cerul ei de basm, fiind o simplă fată de ţară, părtaşe a jocurilor lui copilăreşti şi a mîngăierilor dureroase ale „sfîntului Nicolae“, călărind pe Bălan, el însuşi zmeu degradat la rolul unei unelte de primitivă corecţiune pedagogică. Şcoala a rupt în două sufletul de rătăcitor al lui Ion, care se simţea mai bine scormonind scorbura copacului, unde se ascunsese pupăza satului, cînd nu bătea valurile apei, cu palmele înfrigurate de fiorul şuvoiului, sau strivea cînepa mătuşei Maria, preferînd cireşele streine, savurate între teama de a nu fi surprins şi riscul de a se prăvăli din vîrful pomului la rădăcină.

Creangă a scris însă şi basme pure, în care viaţa lui proprie nu mai e trecută prin porţi de mit ; *Harap-Alb* e însăşi sinteza basmului românesc. Toată filozofia noastră populară, între fatalitatea răului şi ideala căutare a binelui, se lămureşte în încercările grele ale fiului de împărat, robit diavolului cu chip de om, preschimbat în Spîn, şi mîntuit de bunătatea şi curăţia lui prin colaborarea uriaşilor întrupînd principiul puterii cosmice şi ale eticului linear. În *Harap-Alb,* Creangă desprinde din adîncul spiritului anonim elemente de epopee ; fantezia nu mai e stînjenită de ţinuturile reale ale Moldovei, viaţa eroilor nu mai e micşorată de împrejurările sociale care stăvileau, prin civilizaţie, puterea lui Oşlobanu şi întrerupeau apetitul de năzdrăvănii fără finalitate al copiilor încarceraţi între zidurile învăţăturii.

Harap-Alb încearcă absolutul, aservit Diavolului ; izbuteşte, fiindcă a înfruntat eroic primejdiile, însă termină umanizat, prin iubire satisfăcută. Scopul vieţii e deci iubirea. Idealul e aci, pe pămînt ; tentaţia vine numai din credulitatea în Diavol, care-ţi cumpără sufletul, speculîndu-l spre folosul lui. Dar cine e bun prin esenţă, dacă s-a lăsat momit de rău, ispitind absolutul, va triumfa, fiindcă n-a şovăit. Răsplata vine tot de la viaţă ; gravitatea riscului e dovada neîndoielnică a moralităţii : resemnarea, după încercări repetate, din care eroul nu sucombă sub deznădejde, e completată de imprevizibil.

Setilă, Gerilă, Flămînzilă şi Păsări-Lăţi-Lungilă reprezintă duhul pămîntului ; neutri în intenţie, cu potenţe supraumane de a înlătura piedicile, ca un hazard binevoitor vin în momentele supreme de pierzanie, rezolvînd, de la sine, irezolvabilul. În figurile simbolice ale basmului, Creangă a prins copcile fanteziei populare, coborînd în geniul nativ al rasei şi în filozofia lui asupra vieţii.

Creangă povestitorul e un sol al marelui anonim. Creangă artistul e expresia nealterată a unei individualităţi ce însumează dispoziţiile creatoare ale spiritului etic. Specificul lui se confundă în specificul virtual al rasei, care şi-a găsit excepţional miracolul expresiei atît în suferinţa dezinteresată, cît şi în forme de pitoresc gigant, de umor masiv şi calm.

1929

ION CREANGĂ

Geniul colectiv al poeziei populare exprimă o „matcă stilistică“ din care se vor prelungi numeroase fire, iar geniul cronicarilor este mai mult un *ingenium*, în mare parte şi el de caracter colectiv. Opera lui Creangă, pornind din folclor şi din anume realităţi sociale şi psihologice, depăşeşte folclorul, ca şi mentalitatea arhaică a cronicarilor, realizînd o structură ; ea inaugurează o categorie de sensibilitate, ţîşnind din subconştient, ca dintr-un fel de stil latent al spiritualităţii române. Creangă este capul de linie dintr-un şir întreg de creatori, care vor exprima cu nuanţe diferite, cu puternice individualităţi, anume sensibilitate etnică ; opera lui este cea dintîi expresie intuitivă pe calea artei, a conştiinţei unui popor, manifestată în mediul ei cosmic şi etic. Dospită în stratul milenar al unui mod de contemplare, depozitează în zăcămintele ei o istorie sufletească acumulată lent şi cristalizează o misterioasă ereditate. În Ion Creangă vedem astăzi pe primul romancier al literaturii noastre, pe primul creator de epos, nu în timp istorico-literar, ci într-o durată spirituală, fiindcă romanul lui Filimon anticipează cu două decenii *Amintirile.*

Satul lui Creangă este anterior, ca psihologie şi aşezare socială, faţă de oraşul ciocoilor lui Filimon, iar amîndoi sunt ctitori a două structuri şi tradiţii de sensibilitate în proza românească.

Făcînd din opera lui Creangă o categorie de sensibilitate, fixăm numai schema unei structuri sufleteşti, cu mult

mai cuprinzătoare, mai maleabilă, cum vom vedea ; ea reprezintă o valoare transcendentă. A reduce psihologist şi dogmatic, aşa cum au făcut sămănătorismul şi poporanismul, specificul etnic la anume note invariabile, înseamnă a judeca orice creaţie în raport cu o schemă înţepenită sau a pune carul înaintea boilor. Pentru noi, un scriitor nu este implicit şi o valoare creatoare, fiind specific ; din contra, cu cît va avea o mai mare valoare universală, cu atît va fi mai specific. Cu alte cuvinte, creaţia luminează structura psihologică, nu psihologia va lumina creaţia. Într-o posibilă caracterizare a sufletului românesc, în ficţiune artistică, nu se porneşte de la teorii, ci de la valori, adică de la organic la teoretic, de la mobil la static, de la intuiţii la concept. Numai aşa se poate ocoli patul teoretic al lui Procust, fără a mutila dimensiunile şi complexitatea internă a individualităţilor. Legile creaţiei sunt legi ale subconştientului ; ele nu se revelă decît în expresie, deşi posibilităţile lui latente sunt, într-un fel, nedeterminabile. Dacă încercăm a înţelege pe Creangă în raport cu o categorie de sensibilitate românească, o facem numai pe baza acelor valori artistice care purced dintr-o structură comună, dar se diversifică în cuprinsul acestei structuri, după intuiţii specifice.

O axiomă critică spune că natura-peisagiu este o categorie a orginalităţii autohtone ; s-a reactualizat cu ocazia dezbaterii asupra lui Caragiale, găsit neaderent, între altele şi din cauza absenţei sau minimei prezenţe a naturii-peisagiu, în proza lui. Ceea ce dovedeşte o confuzie între pitoresc şi structura sensibilităţii ; cu această axiomă am putea respinge, ca neaderent, pe însuşi specificul Creangă. Cîtă natură-peisagiu se află oare în *Amintiri ?* Cam tot atît de puţină cît se găseşte şi în Caragiale. A identifica materialul artistic cu intuiţiile unui scriitor este exact a identifica haina cu sufletul unui om. Natura-peisagiu este accesorie în opera lui Creangă. În *Amintiri,* un singur episod mai lung este încadrat în peisagiu ceva mai insistent ; episodul fugii de la Irinuca şi popasul noaptea în pădure, cînd plutaşii aţîţă un foc de legendă, să se încălzească de reîntoarcerea subită a iernii ; mai sunt cîteva imagini fulgurante, de mare sugestie, în descrierea Humuleştilor, la începutul capitolului al treilea. Atît, într-o operă aşa de romănească, aşa de specifică. Ce putem conchide de-aci ? Numai că Ion Creangă nu este un poet al naturii, cum sunt Hogaş şi M. Sadoveanu, structuri înrudite totuşi, dar viziuni personale. Creangă observă exclusiv natura umană ; geniul lui lucid, muşcător, spiritul realist şi umorul lui melancolic revelă un moralist. Narativ şi observator prin excelenţă, Creangă este un psiholog în mişcare. Forţa lui creatoare este epică, iar neuitatele tipuri din *Amintiri* sunt prinse în structura lor etică. Mama, tatăl, fraţii, bunicul şi bunica, mătuşile şi megieşii cresc din esenţa lor morală, cu însuşirile şi defectele fundamentale ale ţăranului legat de realităţile tangibile ale satului şi profesiei. Creator de tipuri, Creangă va aplica aceeaşi observaţie, calmă şi muşcătoare, asupra colegilor, dascălilor, asupra popilor şi cîtorva tipuri pitoreşti, poetizîndu-i numai în potenţa imaginaţiei tinzînd spre epos. *Amintirile* sunt o epopee a satului şi o atitudine a sensibilităţii, o aceptare a vieţii, în ecourile ei profund umane, cu filozofia ei resemnată. Umorul lui Creangă este însuşi umorul vieţii, al acestui fenomen organic, în care durerea şi bucuria, răul şi binele, prostia şi inteligenţa, umbra şi lumina se îmbrăţişează alternativ, ca s-o exprime în toată realitatea.

Oamenii lui Creangă sunt vii ca viaţa, schimbători ca ea, naturali ca rădăcinile ei, de care nu se pot desprinde. Ion Creangă este autentic fiindcă este firesc, este clasic fiindcă este nuanţat în omenesc şi este mereu proaspăt, fiindcă intuiţiile lui sunt înseşi intuiţiile naturii omeneşti. Observatorul a înfruntat timpul — şi-l va înfrunta şi de-aci încolo. Dar observaţia nu se limitează la ceilalţi ; ea creşte, ca dintr-o celulă organică, din sine însuşi ; nu este Creangă cel dintîi şi cel mai complex creator al psihologiei copilului de ţară ? Fantezia, curiozitatea, cruzimea, instinctul libertăţii, sentimentul nostalgic pentru sat şi părinţi sunt tot atîtea intuiţii etice, tot atîtea caractere permanente ale sufletului infantil. Satul ca realitate socială şi sufletească, ţăranul ca expresie a lui, fie matur sau copil — se conturează în *Amintiri* cu o mare forţă plastică. Înainte de a se naşte, teoretic şi tendenţios, doctrinele sămănătoristo-poporaniste, Creangă a intuit viaţa ţăranului, fără s-o puie în teorii ; el anulează, anticipat, toate mistificările unei literaturi pornite din reţete literare, nu din autenticitatea

de viziune. De aceea trece peste curente şi se integrează, ca un fenomen firesc, într-o categorie de sensibilitate autohtonă, într-o matcă organică. Experienţa de viaţă a ţăranului este încadrată în cîteva realităţi care sunt structurale în tradiţiile satului, în celula familiei, în şcoală şi biserică. S-ar părea că experienţa erotică este mai expeditiv exprimată ; uneori de o delicateţe, o nostalgie fără pereche, se rezumă în ecoul pur sentimental. Amintirea obsedantă a Smărăndiţii, vanitatea bărbătească a tînărului catihet, admirat de fetele satului, cînd cîntă *Îngerul a strigat*, ca şi ecoul cimiliturii *Tunsul felegunsul* l-au turburat ori l-au jignit în substratul lui de flăcău căruia a-nceput „să-i miroasă a catrinţă". Şi poate că din acest instinct de ţap naşte viziunea dragostei lui de ţăran realist şi sceptic, trăit în atmosfera unor predeterminate raporturi dintre bărbat şi femeie. La maturitate, mai vede în amintire cînd „Smărăndiţa începe a mă fura din cînd în cînd cu ochiul", în şcoala de la Humuleşti, iar din amarnica ei pătimire, de pe urma „Sf. Nicolai", i-a rămas imagina feminităţii ei, cînd „şedea cu mîinile la ochi şi plîngea ca o mireasă, de sărea cămeşia de pe dînsa" ; cîte n-a îndurat dreptul, temerarul Harap-Alb pentru fata lui Verde-împărat, pînă să-i fie soţie, în tovărăşia Spînului, care era gata să-i reteze capul ; şi cît de aprins povesteşte de „cinstita crîşmă, la fata vornicului de la Rădăşeni, unde mai multă lume se aduna de dragostea crîşmăriţei decît de dorul vinului". Dar şi mai adevărata lui părere despre iubire o insinuează în aventura „coţcariului" de Nichifor, întîrziat din viclenie, noaptea, în pădure, cu jupîniţa Malca. Discreţia, fineţea de tratare a nuvelistului exploatează o situaţie riscată, cu atîta firesc şi umor şi cu atîta robustă poezie.

Secretul popularităţii *Amintirilor*, între toate vîrstele de cititori, este omenescul figurilor şi sentimentelor evocate ; este un fel de poezie veridică a vieţii, care se degaje dintre fapte şi psihologii. Încadrat într-o ereditate şi o sumă de tradiţii, Creangă exprimă acel echilibru clasic dintre aspiraţie şi posibilitatea de realizare pe care-l naşte structura milenară a satului şi orizontul lui moral de un precis contur. Un fel de clopot vast, în care omul nu se poate sufoca, dar nici rătăci ; şi este caracteristic pentru sensibilitatea lui de scriitor că *Amintirile* se termină o dată cu plecarea tînărului catihet la Iaşi, la Socola. Dincolo de sat şi de lumea lui specifică începe tîrgul şi mahalaua, în care Creangă, păşind peste copilăria şi adolescenţa lui rurală, devine el însuşi un tip pitoresc, erou de roman şi prilej de zeflemea pentru orăşeni. Creangă, institutorul şi mahalagiul ghiduşar de la întrunirile publice („popa Smîntînă“, cum i-a zis Iacob Negruzzi), este un dezrădăcinat. Îl va salva de ridicol şi tristeţea singurătăţii umorul lui verde şi verva lui de Păcală în straie de şiac. Sufletul lui de ţăran are o rezervă etică în substrucţia lui ; ea va ascunde pe ruralul naiv, scoţînd în lupta vieţii pe mucalit şi pe viclean, cu falsa lui modestie, cu vorbirea în „parabole“ satirice, cu trăsnăile lui neconformiste, faţă de autoritate, în genere, şi de cea bisericească mai ales. Dacă răspopitul amator de teatru, de pălărie laică şi de vînatul vrăbiilor cu puşca nu ajungea institutor în Iaşi, autor de manuale şi protejatul „domnului“ Maiorescu şi al „bădiei“ Mihai, luminat inspector şcolar, ar fi fost un alt moş Bodrîngă, în Humuleştii lui natali, de unde a fost smuls de ambiţia mame-sei de a se face popă ; sau, rămas în cadrele bisericii, ar fi fost un alt Popa Duhu, pentru care manifestă atîta vădită înţelegere, ca pentru un înaintaş revoltat şi duhliu.

Ceea ce a făcut totuşi ca isteţul humuleştean să se adapteze repede la viaţa şi atmosfera suburbiei este însăşi specificitatea ei de limbaj, de mentalitate şi de realism, plin de savuroasă trivialitate şi grasă vervă umoristică. Cred că lexicul regional, cu locuţiuni şi metafore ermetice, cu proverbe, jocuri de cuvinte şi cu filozofia lui imagistă, creată de experienţa colectivă, are aceeaşi semnificaţie literară ca şi limbajul comediilor lui Caragiale. Creangă a ridicat la expresie de artă limba ţăranilor din ţinutul Neamţului, cu tot cuprinsul ei etic şi cu virtuţile ei figurative fără seamăn, după cum Ion Luca a dat valoare artistică lexicului şi locuţiunilor mahalalei bucureştene. Creator de tipuri specifice, Creangă este creator de expresie specifică ; ea e concrescută din fondul psihologic al personagiilor, cum este şi expresia comediilor caragialiene. Este oare mai prejos, ca vervă, ca expresivitate, limba lui Jupîn Dumitrache faţă de a lui moş Bodrîngă, de exemplu ? Întru cît limba regională este mai estetică decît limba mahalalei ? Valoarea

lor este neutră, în sine, devenind expresie artistică în creaţia tipurilor. Întru cît particularismul rustic este superior particularismului lexical al suburbiei ? Limba este viaţa, la Creangă, ca şi la Caragiale, este oglindă a sufletului omenesc în diferitele lui zone morale şi sociale. Viziune realistă şi socială a tipurilor, simţ psihologic şi social al limbii, fac laolaltă un organism viu din *Amintiri ;* sentimentul că nu e nimic placat în expresia prozei lui memorialiste este comun senzaţiei produse de comediile caragialiane. Esteţii subţiri şi cu prejudecăţi groase, care socot că limba regionalistă a lui Creangă este mai frumoasă decît a lui Caragiale, raportînd-o la mediul respectiv — cred că a crea expresie înseamnă a limita pe scriitor la un material unic. Marii creatori de expresie ai literaturii noastre „clasice“ din veacul trecut sunt Eminescu, Creangă şi Caragiale ; unul a creat limbajul liric, al doilea pe cel epic şi ultimul limbajul comediei ; la creaţii structurale — expresii structurale.

Este Creangă poet în *Amintiri ?* Iată o întrebare firească pentru un evocator al copilăriei, fie şi sub aspectul epic sub care o prezintă. Dacă natura-peisagiu este atît de rară, precum am văzut, se poate vorbi de poezia lui Creangă ? Poezia *Amintirilor* este în retrospecţiunea sentimentului, în acel nostalgic paseism, atît de caracteristic scriitorilor moldoveni. Creangă e poet în substrucţia sensibilităţii, în senzaţia de iremisibil care se strecoară printre fapte şi oameni, de-a-lungul paginilor ; este o vraje care se prelungeşte dincolo de final, un fel de magie a copilăriei şi adolescenţii, rămasă ca o imagine pură în spiritul nostru. Dar poetul Creangă este mai complex decît ar părea ; el este poet chiar în poveştile lui cu tîlc, în modul parabolic de a insinua adevăruri morale şi de a personifica forţele naturii ; poetul se află în mitul narativ din *Harap-Alb,* în forţa lui de a surprinde, în fantasticul făpturilor, cîteva trăsături umane şi cîteva idei. Filozofia lui Creangă este filozofia poporului. Spînul ilustrează proverbul „fă-te frate cu dracul pînă treci puntea“, iar Harap-Alb — „unde nu-i cap, vai de picioare“. Soluţia lor este „cine sapă groapa altuia cade el în ea“, aşa cum i s-a întîmplat Spînului uzurpator şi duşman de moarte al fiului de împărat. Şi ca să ducem mai departe această interpretare etică a basmului, ajutorul pe care uriaşii, albinele şi furnicile îl dau, la timpul oportun, lui Harap-Alb concretizează proverbul : „Dumnezeu nu lasă pe omul bun“. Ca şi poporul, Creangă gîndeşte mitic şi epic ; didacticismul cîtorva anecdote şi poveşti minore ale lui nu mai apare şi-n extraordinarul lui basm. Moralist şi psiholog, el nu uită natura umană nici în jocul cel mai liber al fanteziei, împinsă pînă la fantasticitate ; dar intuiţiile lui nu se desfăşoară decît subteran, şi „filozofia“ este implicată în povestire. Basmul *Harap-Alb* este o sinteză a basmului nostru şi cel mai frumos basm românesc, prelucrat de un artist crescut el însuşi ca o forţă mitică din geniul subconştient al rasei. S-a spus că uriaşii sunt zugrăviţi, în fantasticitatea lor, cu acelaşi realism ca şi ţăranii din Humuleşti ; desigur, fiindcă simbolul lor acoperă intuiţii ale naturii umane, caractere şi adevăruri morale sau forţe ale naturii însăşi ; frigul, setea, foamea (Gerilă, Setilă, Flămînzilă), binele şi răul (Harap-Alb şi Spînul), categoriile sensibilităţii noastre, timpul şi spaţiul (Ochilă şi Păsări-Lăţi-Lungilă) ori ispita pierzaniei (Cerbul).

Între amintirile copilăriei şi povestea lui Harap-Alb este acelaşi raport de subsecvenţă ca între începutul şi sfîrşitul vieţii. Creangă nu şi-a povestit maturitatea sub formă de memorial ; a învăluit-o în mit şi a rezumat-o într-o experienţă fantastică, valabilă pentru om în genere ; şi el a luptat cu spînii, cu primejdiile şi nevoile, şi el s-a făcut frate cu dracul, ca să treacă punţile vieţii, iar nemurirea şi-a dobîndit-o din apa vie şi apa moartă a creaţiei lui artistice. Filozofia surîzătoare a lui Harap-Alb a fost filozofia lui pînă în pragul morţii, iar înţelepciunea ei a fost înţelepciunea vieţii însăşi, eternă şi plină de umbre şi lumini.

Comparaţia între Creangă, Hogaş şi Sadoveanu a devenit un loc comun al criticei ; o familie de spirite, alcătuind o tradiţie literară şi purcezînd dintr-o structură comună a sensibilităţii. Opera lor evocă un om românesc teluric, ferit de civilizaţia oraşului, lăsat sub conducerea instinctelor naturale. Totuşi, există viziuni distincte, la Creangă, Hogaş şi Sadoveanu, ale omului autohton. Am văzut cît de puţină natură-peisagiu este în Creangă ; humuleşteanul este un

realist, chiar în fantasticitatea poveştilor şi observaţia naturii umane alcătuieşte substanţa universului său artistic. Viziunea lui Hogaş merge mai în perspectiva trecutului ; cadrul drumeţiei lui nu mai este satul, cu structura lui bine definită, cu milenara lui statornicie în tipuri şi tradiţii ; conştiinţa lui este a unui om liber, în vastitatea naturii cosmice. Sufletul lui Hogaş este o regresiune pînă în stadiul pastoral al spiritului autohton. Solidar cu intemperiile, cu soarele, cu noaptea, cu luna şi cu apele, frate cu umbra codrului şi cu singurătatea, asemenea ciobanului, prieten cu animalul, rătăceşte, fără ţel, aproape de cer şi de „inima lucrurilor“ universale. Hogaş este expresia cea mai autentică a sentimentului mioritic al existenţii ; lumea lui artistică are puritatea originară a spaţiului vast, ondulat şi nesfîrşit. Ceea ce numeşte d. Lucian Blaga „spaţiul mioritic“, în înţelesul de structură subconştientă a spaţiului interior, este mai evident ca la oricare dintre marii noştri scriitori.

Natura-peisagiu este o formă a sentimentului ciclopic de care este animat acest poet ; căci Hogaş este un poet de o forţă extraordinară, un poet de sensibilitate cosmică. Viziunea lui are proporţii geologice şi eroismul lui de nomad are ceva din nedefinitul odiseii omerice ; numai că Ulise împlinea un blestem, o rătăcire pe ape insidioase şi-n ţinuturi inospitaliere, în timp ce Hogaş este mînat de un neliniştit instinct migratoriu ; rareori un automatism ancestral, acel al transhumanţei, s-a păstrat mai intact într-o sensibilitate de excursionist paşnic, profesor de latineşte şi greceşte, dintr-un veac şi o lume închipuite ca un veac al civilizaţiei. Hogaş reface odiseea unui popor de munteni, alături de Pisicuţa lui, singura prietenă credincioasă, ca mioara din *Mioriţa* sau ca murgul lui Mihu Copilul ; animal miraculos, adevărată „pajură“, îi lipseşte doar graiul ca s-o anexăm unei lumi legendare. Oamenii întîlniţi de Hogaş au ceva de fenomen al naturii, de reuşită suprafirească, de glumă grotescă sau ceva din mimetismul animalului, ca neuitatul părinte Ghermănuţă, veveriţă a pădurii, cu mersul şerpuit şi cu statura înghiţită de umbrele înşelătoare. Oamenii sunt şi ei ciclopici, iar dacă nu mai sunt căpcăuni, se datoreşte numai evoluţiei în timp, fiindcă apetitul lor uriaş se satisface cu vîrtoşie în ospeţe la care ia parte şi scriitorul. Fantasticitatea trăieşte cu prezenţa unei realităţi purificate de viaţa gregară a satului şi a tradiţiei ; şi nu ştiu ce putere senzorială, a văzului şi auzului, nu ştiu ce inepuizabil animism integrează natura-peisagiu într-o viziune umanizată.

Dacă omul lui Hogaş este omul transhumanţei, omul lui Sadoveanu este ţăranul dacic şi păzitorul intransigent al obiceiului pămîntului. Sentimentul baladic al haiduciei structurează proza sadovenistă ; împletit cu instinctul bachic, cu aventura erotică şi cu extazul morţii, omul lui Sadoveanu îşi are rădăcinile ancestrale în strămoşul trac. Viaţa este o viziune orgiacă, în natura umană, ca şi în natura-peisagiu. Viziunea istoricităţii noastre etnice nu vine din document sau numai din arhaismul cronicăresc al expresiei, ea se prelungeşte dintr-o sensibilitate ce vine din negura preistoriei ; un fel de intuiţie arheologică a trecutului se deapănă în romanul istoric sadovenist ; oricît de variat ar fi scrisul său, care îmbrăţişează şi viaţa tîrgului, a intelectualului şi a ţăranului contemporan, în liniile ei interioare se mişcă într-un univers de baladă, de esenţă daco-tracică.

La centenarul naşterii lui Creangă nu poposim ca la un fenomen izolat de istorie literară ; nu recapitulăm numai o etapă a prozei noastre ; suta de ani de la apariţia humuleşteanului genial are sensul unui început de originalitate etnică şi rostul de nucleu al unei categorii de sensibilitate. Înaintaş în timp al lui Hogaş şi Sadoveanu, Ion Creangă exprimă un stadiu de sensibilitate mai apropiat de structura fixă a omului rustic şi a satului, ca mediu social ; îi anticipează însă viziunea de basm a lui Harap-Alb şi chiar în aureola ce învăluie unele tipuri cu forţe suprafireşti din *Amintiri*, ca acel năzdrăvan Oşlobanu. Hogaş ne duce spre epoca păstoritului, iar Sadoveanu spre fondul turbure al elementului autohton.

1937

N. CREVEDIA:

„BACALAUREATUL LUI PUIU“ *

În literatura de viziune comică s-a întîmplat un fenomen analog cu dependenţa lirismului de creaţia lui Eminescu. Dacă de eminescianism ne-am scuturat prin reacţia simbolistă, lăsînd imagina marelui poet pură de seria contrafacerilor, de caragialism încă nu putem spune că s-au emancipat scriitorii umorişti, care au venit după marea frescă a *Momentelor*. Mahalaua a ieşit din lumina comicului caragialian prin opoziţia evocărilor tragice. Cu excepţia d-lui G. Brăescu, descoperitor al comediei vieţii cazone, producţia naţională şi-a căutat un liman în umorul mecanic, de specie americană, şi în fantezia absurdă, inaugurată de Urmuz. D. N. Crevedia are curajul de a nu căuta o ieşire prin nici una din aceste căi ; culegerea sa de nuvele umoristice porneşte de la observaţia realistă, căutînd să surprindă tipuri şi contraste comice într-un material ameninţat de dominaţia geniului caragialian. De aceea, debutul său nu scapă de proiecţia umbrei marelui satiric. În schiţa *Prieteni* întîlnim doi vechi cunoscuţi, desprinşi din coasta nemuritorului Mitică. Familiaritatea spontană şi comoda rezolvare a unui diferend printr-un chef uşor improvizat, după ce au simulat o şireată recunoaştere, vin din psihologia bine determinată a eroului tipic din *Momente*. Din lotul acestor schiţe, *Zece Mai* este, după noi, şi cea mai izbutită, prin observaţia unor amănunte care întregesc o fizionomie. Menajul pitoresc al soţilor Pandele, plecaţi să asiste la parada naţională, cu toată dependenţa lui de viziunea caragialiană, ar fi putut alcătui un serios punct de plecare în seria schiţelor sale cu subiect din mica burghezie. În afară de unele facile transpuneri a numelor oamenilor politici (Titulescu — Niculescu, Brătianu — Grătianu, Averescu — Zaverescu etc.), d. Crevedia termină cu totul nefiresc. Căutînd un sfîrşit, îl găseşte într-o situaţie melodramatică. Soţii Pandele, încurcaţi în calea demnitarilor, irită pe un colonel de la Comenduirea Pieţii, mai ales prin riposta promptă a femeii. Tablou neaşteptat : sunt arestaţi chiar de fiul lor, caporalul Pandele Ştefan. Aci ajungem la adevăratul punct nevralgic al schiţelor d-lui N. Crevedia ; pornind sigur la drum, dezvoltînd de obicei gradat, deşi uneori cam prolix, nu ştie mai niciodată să sfîrşească. Urmărind un efect, îl ratează prin însăşi evidenţa de a-l fi căutat cît mai tare. Salvarea o găseşte în melodramatic, deviind impresia generală a povestirii şi trucînd astfel psihologia tipurilor. Aceasta dovedeşte nu numai inabilitatea tehnică a scriitorului, dar mai ales nepreciziunea de viziune. Cît timp îşi găseşte un sprijin în modelul Caragiale, se mişcă mai uşor ; încercînd o ieşire proprie, scapă din mînă firul de conducere.

---

* Editura „Cugetarea“.

Observaţia se poate aplica celor mai multe bucăţi ; numai în *Domnu muştiriu* se pare că a ocolit inconvenientul, schimbînd ordinea momentelor. Punînd la început moartea subită a „muşteriului“, client vechi, dar anonim, al d-lui Ianakaki, melodramaticul e un punct de plecare, lăsînd situaţia comică în a doua parte. Dar impresia este şi aci dublă şi, deci, vicioasă. Momentele se contrariază într-o proporţie egală. D. Crevedia a voit să dea măsura maximă a mijloacelor sale comice în nuvela *Bacalaureatul lui Puiu,* dezvoltată pe aproape jumătate din cuprinsul volumului său. Există aci o amploare necontestată în caracterizarea tipurilor. Preocuparea întregii familii, a servitorilor, a satului chiar (acţiunea se petrece la moşie) în jurul marelui eveniment prin care va trece odrasla d-lui Blejeanu şi indiferenţa de sportiv şi de băiat de bani gata a eroului dau prilej d-lui Crevedia să precizeze multiple aspecte comice. Figura acelei fete bătrîne, Tan' Bica, înger păzitor al micului delicvescent de la orice disciplină şi răspundere personală, este o reuşită de care trebuie să ţinem seama. Conciliabulele, intervenţiile alcătuite cu o strategie minuţioasă pentru salvarea lui Puiu de barajul examenului, consultarea spiritelor, neliniştea tatălui, a mamei şi mai presus a acestei mătuşi care trece prin toate emoţiile, alcătuiesc cele mai bune pagini ale nuvelei. Dar d. Crevedia, aventurat pe aproape 100 de pagini de tablouri comice, trebuie să găsească şi un sfîrşit. Îl găseşte într-o şarjă neverosimilă a examenului însuşi, unde Puiu este insignifiant şi pueril impertinent, unde comisia este o fantoşe colectivă şi de o neseriozitate prea nesusţinută artistic, iar temerile tatălui, conu Jean, prea serioase, ca să ajungem la rezultatul admiterii lui Puiu, reîncăput pe mîinile materne ale Bicăi, dornică să-l vadă admis şi în şcoala militară. Nu observaţia schematică îi lipseşte d-lui N. Crevedia ; o sobrietate de naraţiune şi o abilă dozare de situaţii comice îi stau la îndemînă. Ceea ce este deficient în proza sa este o incompletă prelucrare a datelor reale şi o împlinire a viziunii comice într-o disciplină organică.

Ca să precizăm impresiile noastre asupra fiecărei schiţe, menţionăm că aceea intitulată *Supă de mazăre verde* este total facilă, iar *Satisfacţie* şi *Rendez-vous* sunt simple reportagii dialogate, după cum *Ghinion,* prin vulgaritate, este un pur ghinion anecdotic ; despre *Dragoste veche,* cu material din viaţa rurală, nu putem spune decît că abuzează de un lung dialog sonorizat, într-un film nestilizat, iar finalul aminteşte de deliciosul *Flirt* al d-lui G. Brăescu. Fără savoarea originalului, schiţa *A murit regele,* cu intenţia de a lumina psihologia elementară a ruralului care, chemat la serviciul divin pentru odihna regelui Ferdinand, se gîndeşte în primul rînd la pomană, este o contrafacere a disociaţiilor comice ale d-lui Brăescu asupra psihologiei ţăranului. Pentru anume însuşiri parţiale, pe d. Crevedia trebuie să-l aşteptăm însă cu speranţa unei maturizări, imperios cerută de însuşi terenul dificil al observaţiei comice.

1933

N. CREVEDIA:

„BULGĂRI ŞI STELE“ *

Sunt cîţiva ani de cînd d. N. Crevedia a debutat cu un volum de *Epigrame;* gen facil, dar şi dificil în acelaşi timp, epigrama se pare că nu era domeniul în care să-şi afirme o notorietate; recenta *Antologie a epigramei româneşti,* alcătuită în colaborare cu d. Calotescu-Neicu, nu ne îndreptăţea mai mult să credem că d. Crevedia este un poet. Prin colecţia de schiţe umoristice din *Bacalaureatul lui Puiu* bănuiam că satiricul întrezărit cîndva îşi caută un drum propriu. Nu mică ne este surpriza astăzi, cînd vedem că prin *Bulgări şi stele* d. Crevedia se dovedeşte un autentic poet. Începutul său literar de-aci trebuie socotit, fiindcă recenta culegere de poeme este tot ce a scris mai valoros pînă acum.

Cînd zicem că d. Crevedia este un autentic poet nu înţelegem însă că este şi un creator integral de sensibilitate şi expresie lirică. Cu siguranţă că de n-ar fi existat d. Arghezi, n-ar fi existat nici poezia d-lui Crevedia; în tot cazul, n-ar fi existat această poezie. La o lectură superficială, *Bulgări şi stele* este o carte atît de argheziană, încît nu ştii unde sfîrşeşte contrafacerea şi unde începe personalitatea poetului. Sunt unele poeme care utilizează mai mult limba literară şi o anume familiaritate sentimentală care vine direct din *Cuvinte potrivite;* sunt altele de o viguroasă plastică şi de un realism al viziunii care te pun imediat în atmosfera *Florilor de mucigai.* D. Crevedia este fără-ndoială un discipol al d-lui Arghezi, însă, pînă acum, cel mai înzestrat, cel care a ştiut să folosească o lecţie de mare artă, fără să-şi anuleze totuşi personalitatea. Această individualitate, dacă este enorm tributară liricei argheziene, este şi un caz rar de sensibilitate proprie, puternică şi de o certă specificitate, înveşmîntată într-o haină în care lucesc atîtea stele dintr-o hlamidă streină.

Nu ne vom opri la acele poeme de o directă expresie şi de o vulgară afirmare, în care poetul îşi destinde un orgoliu de plebeu descătuşat de ascendenţa sa rurală sau îşi tremolează o satisfacţie de parvenit înfometat de glorie şi bani. Cu toate acestea, adevărata originalitate de atitudine a d-lui Crevedia constă în explozia poetizată a unui sincer suflet de plebeu, care nu se ruşinează de origina lui umilă, făcîndu-şi din ea un punct de onoare şi un sprijin moral. Este pentru prima dată în lirica noastră cînd o atare atitudine ia înfăţişare literară. În aceasta stă cu deosebire izbitoarea autenticitate din *Bulgări şi stele.*

Sămănătorismul, prin Goga şi Iosif, a poetizat acea nostalgie a intelectualului de origină rurală, cunoscută sub numele de dezrădăcinare. Alteori s-a complăcut într-o idealizare convenţională, cam mecanizată şi plictisitoare, a trecutului voivodal. Ei bine, d. Crevedia are meritul de a fi rupt definitiv cu această tradiţie şi de a fi scos la lumină un fond ascuns de bărbăţie, o bucurie de a se lupta piept la piept cu viaţa, de a învinge şi a savura roadele unei ieşiri din anonimat.

În *Bulgări şi stele* se creează poezia instinctului sănătos al plebeului rural, delirul dionisiac al voinţii de a trăi, trecînd dintr-un mediu restrîns în aerul plin de ispite al oraşului. Fondul poeziei d-lui Crevedia este de o energie vitală nesimulată; amatorii de autenticitate, ultima formulă de artă contemporană, pot fi pe deplin satisfăcuţi. Nu vom proceda în această prezentare a unui poet savuros la o meticuloasă analiză de stabilire a influenţelor argheziene; ar fi şi injust, dar şi prea uşor. D. Crevedia poate fi „distrus“ de orice critic neavizat printr-o amplă statistică de cuvinte, de inversiuni sintactice, de imagini chiar tipic argheziene.

---

* Edit. „Cartea Românească“, colecţia „Gîndirea“.

Ceea ce ne interesează este sunetul său propriu, care există şi care îi garantează rezistenţa.

Cel puţin două poeme din volumul său, *Foamete* şi *Taica,* sunt de ajuns să-l consacre poet de proprie viziune. Chiar dacă unele lungimi narative sau direct descriptive le împiedică avîntul, chiar dacă unele scăderi le imprimă impurităţi evidente, ele rămîn bucăţi antologice în cariera poetului.

Iată începutul din *Foamete* :

Am uitat şi leatul şi ceasul.
Se-mpleticeşte plaivasul.
E vremea d-apoi ori e vis ?
Morile s-au închis,
Pătulele-s deşarte,
Trei ani în marte, de cînd n-a mai plouat.

Islazurile-au crăpat.
Nechează toată noaptea caii,
Spre lucerna-nflorită pe cer.
Pomii, încremeniţi ca de ger
N-am mai auzit cucul, nici privighetoarea

Nu s-au mai alivănit berze pe casă,
Şi nici sub streşini nu mai ciripesc rîndunici.

Senzaţia de secetă şi de secare a vieţii, desfăşurată pe un ton şi cu amănunte din ce în ce mai realiste, cuprinde mai mult de jumătate a poemului. Însă obsesia foamei ia o elevare lirică atît de susţinută spre sfîrşit, încît transfigurează materialul prea elementar :

Aţipim, se face c-a dat colţul ierbii,
C-au scos iarăşi berzele pui pe case —
I-a dat parcă porumbului mătasea —
Ori batem nucii, ori culegem viile,
Şi nu mai prididim cumetriile,
Care ţin cu săptămîna.
O, de-am putea dormi aşa, într-una !
Uite, în zare,
Nici un nor, ca un şervet cu demîncare.
Uite, copilaşii mei, săracii,
Au tăbărît pe-o baligă —ca gîndacii...

Dumnezeu !
Dumnezeu a murit.
S-a-nsurat poate,
Şi ne-a dat uitării.
Cîte lacrimi să ne trimită ploaie,
S-arunce mană, ca ovreilor în pustie...
Nu vrea să ştie.
Nici noi nu vrem să-l mai ştim de primar
Pe-acest...

familiaritate nefericită, dar salvată prin acest final :

Logofătului îi pică plaivasul,
Glasul i se rupse,
Mîna-i căzu ca o verigă

Pe cer, vărsase o tivgă cu lapte,
Stelele-nfloriră — boabe coapte,
Luna plină creştea, creştea — ca o mămăligă...

Cu deosebire această materializare a foamei este de un efect foarte puternic, iar figuraţia de o sugestie atît de adecvată, fără să ne supere aparentul ei prozaism. Astfel, rămîne singura realizare poetică a instinctului elementar al foamei, deşi tema a mai fost tratată în *Seceta* anemică a lui St. O. Iosif şi în *Cetatea Soarelui* a d-lui Corneliu Moldovanu.

Mai anecdotică, mai pitorească şi uneori mai prozaică este poema *Taica,* portret amplu şi savuros, care se ridică deasupra tuturor figurilor familiale evocate de sămănătorişti ; este aci o potenţă simbolică în anume trăsături tipice şi milenare ale bătrînului tată, descris cînd cu elevaţie, cînd cu familiaritate.

Citām mai ales versurile în care se-ncheagă portretul lui fizic, fiind şi cele mai viguroase :

Uscat, oacheş : sfînt,
Taica pare făcut din buturugi şi pămînt.

Mîinile noduroase-i vin
Aşa, ca rădăcinile de anin,

Ca ursul, ca lupul,
Păr pe picioare, pe piept, pe tot trupul.

Treaz,
Ochiul afund, cu apa neagră de puț părăsit,
Caută mai mult a năcaz.

Aplecat de istovie și păsuri,
Mersu-i lin, ca al apelor din șesuri,
Scrie frunze desculțe ori de opincă...

sau, evocarea acestei instinctive înțelegeri cu animalul :

Cînd ară, primăvara,
Ori rărițează zarea-n mai,
Taica le fluieră la cai,
Ca la șerpi,
Roibii, juncii lui — niște cerbi.
Mîne noaptea cu ei în izlaz.
Și se-nțeleg după glas, sub luna cît o găleată...

sau această admirabilă notă de continuitate în istorie :

Portul — p-ăl din moși-strămoși :
Brîu de lînă, cămașă de tort,
Nădragi, largi în craci —
Cînd ia ipingeaua pe el și-și pune căciula-n cap :
Matei Basarab întreg...

și, în sfîrșit, această trăsătură de o psihologie atît de autentic rurală :

Mama, deoparte, se-nchină :
De, creștinu lu Dumnezeu, că te-ai zăltat !
Nu mai poate, totuși, de părere de bine :
L-a mai văzut și pe dînsul, ca oamenii — beat.

S-ar părea curios că d. Crevedia, a cărui proză umoristică țintea la o esențială afirmare, uneori nu lipsită de însușiri, să nu izbutească tocmai în versurile cu pretenție umoristică. Ni se par cele mai forțate, cele mai fără suflu și

nu rareori triviale. Numai cînd își exprimă o sensibilitate rudimentară, chinuită în imagini, se poate vorbi de o savoare rustică a poeziei sale. De aceea poeme ca *Mărturie*, *Mi-e foame, mi-e sete*, *Fapte diverse*, *Străinătăți*, *Radio*, *Ceai dansant* (aceasta cu unele infiltrații din Ion Pillat) alcătuiesc adevăratele facilități din volum.

Abia dacă poema *Argat* conține unele note de umor, prinse într-o simplitate și într-o pronunțare regionalistă care ne cuceresc :

Doamne, pupa-ți-aș tălpile tele, cît chin !
Cîte ape-am trecut ; cîine flămînd, cîte zloate nu m-au bătut !
Că mă culcam pe lîngă uluci : velniță — ceru, pulberea — așternut.
N-am fost dat la carte, dar mi-arătase cocoana cum să mă-nchin.
Stăpîn bun, care cică ai grijă dă toate — pînă și de-o ceapă,
Mult mi-e dragă fata rumânului, dar, de, sînt venetic și sărac.
Arată-mi-te sara-n porumburi și povățuie-mă cum să fac.
Cî ți-oi slugări, Domnicule, toată pă lumea-ailaltă — dăgeaba.

Cu toată tehnica imaginii, cu toate infiltrațiunile lexice argheziene, poemele scurte de iubire, în care o senzualitate plebee își zbucium dorința, sunt cu deosebire interesante. Reproducem *Corectitudine*, din care se poate vedea ce este influență argheziană și ce este colaborare fericită a d-lui Crevedia :

Braț la braț, ca-n Marea Taină, mirii
Lacătul ursitei să nu sară,
Ne îngroapă-n fiecare seară
Dulcea pușcărie a iubirii

Nu întinde-aripa — subțioara,
Că te ia la vale — valuri — grîul,
Cît de molcom culcă vremea rîul,
Cînd la pieptul tău desprind vioara...

Dar povestea nouă de-ți supun,
Cînd o stea alunecă-ntre brazi,
Ți s-aprinde-o proaspătă-n obraji
Piersicie, floare de tutun.

Papură, cu foi de vis la umeri,
Prunc frumos de optsprezece ani,
Braţul nu te seceră, avan,
Berzele trecutului să-ţi numeri ;

Braţe albe mi-ai întins — nuiele,
Să-mi anini a visurilor viţă.
Poate cerul te-a cusut : altiţă,
La cămaşa fericirii mele,

Ci-nflorindu-şi bolta iarăşi prunii,
Pe tristeţea-mi veche şi săteană,
Iat-o, răsărind ca o dojană,
Peste plopii mei — opinca lunii.

În *Bulgări şi stele* există o viguroasă forţă poetică, de care trebuie să se ţină seamă ; aş vrea totuşi să-l recitesc pe d. Crevedia numai peste zece ani, căci în admiraţia noastră de-acum intră o atît de tiranică prezenţă argheziană, încît ne falşifică optica.

1934

N. CREVEDIA:

„DRAGOSTE CU TERMEN REDUS“

(roman) *

Lunga nuvelă *Bacalaureatul lui Puiu* era o indicaţie că d. N. Crevedia poate îmbrăţişa un material uman mai complex. Fie că primele sale schiţe erau scrise într-o fază de intuiţie, fie că este în realitate mai greu să condensezi tipuri şi psihologii în cîteva pagini (Caragiale este în acest sens un neîntrecut maestru), d. Crevedia se simte mai în largul său cînd narează o succesiune de întîmplări hazlii ale unui personagiu. După lectura primului său roman umoristic, *Dragoste cu termen redus*, încrederea în însuşirile eminente de povestitor ale sale ne este deplin cîştigată. Tribulaţiile tînărului Tăgîrţan, elev cu termen redus, pornit să-şi cruţe cît mai mult ostenelile stagiului militar, acceptînd să ia asupră-şi o boală imaginară spre a fi trimis la spital, sunt atît de antrenante, sub condeiul vioi al scriitorului, încît justifică pe deplin abordarea romanului. S-ar putea crede că d. Crevedia merge aci pe urmele d-lui Brăescu ; nimic mai neadevărat însă, căci nu mediul cazon este obiectul acestei povestiri. Abia dacă apar cîteva siluete de medici militari, abia dacă ni se amintesc cîteva trucuri de a simula boala, care n-are nimic din psihologia profesională cazonă. Socotim chiar că această parte este oarecum convenţională prin datele ei, care trebuie acceptate fără discuţie.

Ceea ce formează adevărata temă a romanului este naivitatea lui Tăgîrţan, îndrăgostit de infirmiera Aurora, pe care el o vede într-o lumină de aparentă candoare, în timp ce ea este un suflet vulgar, dornic de aventuri cu pensionarii mai viguroşi şi mai îndrăzneţi ai spitalului şi terminînd prin a se mărita cu un simplu major.

---

* Edit. „Cugetarea“.

Tăgîrţan este un timid conştient de infirmitatea lui ; numai aşa se explică autopersiflările lui. În acest sens, d. Crevedia are pagini de virtuozitate, în care îmbină sentimentalismul cu umorul, într-un stil imagist, dar destul de concentrat. Eroul, care-şi povesteşte întîmplările la persoana întîia, dovedeşte o observaţie ascuţită şi o expresie umoristică de bună calitate.

Una din cele mai izbutite trăsături pe care d. Crevedia o scoate în evidenţă din psihologia lui Tăgîrţan este permanenta lui jenă de manierele rudimentare ale părinţilor. Ţărani chiaburi, dar suflete rudimentare, ei i se par piedica cea mai grea, în proiectata căsătorie cu Aurora. Momentul sosirii tatălui şi mamă-sei la spital, cu familiarităţile lor, cu spaima lui Tăgîrţan de a nu-i surprinde Aurora, eforturile lui de a-i face să plece, este unul din cele mai bune capitole de observaţie ale romanului. Dialogul natural, conturul psihologic al părinţilor şi impresia de catastrofă iminentă a unei vizite inopinate ne rectifică acuzaţia de deficienţă din schiţele cu material rural ale d-lui Crevedia din primul său volum. Această impresie realistă nu se desprinde numai din conversaţie, ci şi din această pitorească prezentare a grupului care a venit să-l viziteze pe bolnav :

„Mama avea vreo trei-patru fuste pe ea, pe deasupra scurteica. În cap broboada şi-n picioare papuci cu ciorapi groşi de lînă, văpsiţi roşu. Tata, pe dedesubtul hainei îmblănită cu oaie, altă haină de postav de Azuga şi-un cojocel unsuros. Pantaloni de aba văpsită, ghete de toval. Căciula cît un berbec o atîrnase în cuier. Soru-mea avea, chipurile, pălărie, dar după moda de-acum opt ani. Deşi afară se desprimăvăra şi nici noroi nu era pe jos, ea venise cu şoşonii, poate să nu răcească, cu sarcina ei, căci şi mănuşile de piele le ţinea tot pe mînă. Popa, ras proaspăt, numai c-o lacrimă de cioc, ca Mihail Kogălniceanu, îşi îmbrăcase rasa nouă, gambeta şi, aruncîndu-şi coada ochiului în perete, credea că prelatul din oglindă e irezistibil. Frate-meu Mişu, ţigănos, mititel, frizura bogată ca a filozofului Krishnamurti. Şoaică, sluga, nu interesează cum era“ (pag. 186).

O dată primejdia familiei trecută, i se rezervă naivului Tăgîrţan şi suprema revelaţie asupra distincţiei Aurorei ; într-o seară o surprinde în braţele unui marinar, tovarăş de cameră cu el.

Condus cu abilitate, cu un gradat interes, romanul *Dragoste cu termen redus* înlătură şi marele inconvenient din schiţele cuprinse în *Bacalaureatul lui Puiu.* Sfîrşitul nu mai este forţat sau ilogic, nici mai prejos de restul povestirii. Tăgîrţan se vindecă de dragostea lui înşelată, se activează, revine triumfător în satul în care consătenii îl admiră, iar Aurora se mărită cu un plutonier-major din spital. Poate numai faptul morţii mamei lui Tăgîrţan chiar în ziua sosirii lui (căzuse dintr-un dud) să mai amintească ceva din felul brusc al d-lui Crevedia de a termina o poveste umoristică. Obiecţie cu totul secundară însă, fiindcă *Dragoste cu termen redus* afirmă un talent comic în deplină posesiune a mijloacelor sale de exprimare. Dialogul, situaţiile, descrierile, observaţia satirică, o anume bufonerie lirică în paginile de autoironie şi o cursivitate mereu alimentată de interes fac din acest roman o operă de savuros umor.

1934

N. CREVEDIA:

„MARIA“

(poezii) *

Între poemele de vînă plebee, atît de argheziene, în expresie, în ritm, şi totuşi atît de savuroase, din *Bulgări şi stele,* existau şi cîteva de inimă albastră, spuse pe un ton mai jos, dar destul de preţioase, ca să indice complexitatea temelor sale lirice. Este, în simţirea d-lui N. Crevedia, o pornire directă de a trăi, o vibraţie vitală, care-l apropie de un lot specific al poeziei noastre, de spiritul antonpannesc.

Gingăşiile şi oftaturile, toanele şi bucuriile unui tîrgoveţ abia desprins de zarea satului, oscilînd între fericirea rustică şi descoperirea senzaţiilor orăşeneşti, se-ntîlneau şi-n primul său volum. Dar acolo erau umbrite de chiotul plebeu care-şi striga dreptul la viaţă, ca un drept atavic. Şi, fără-ndoială că peisajul *Bulgărilor* era mai variat, simţirea mai liber exprimată şi accentul mai puternic.

D. N. Crevedia n-a încetat să se desprindă din acelaşi vînjos trunchi arghezian. Şi chiar dacă duhul antonpannesc de care vorbeam e mai unitar aci, să nu uităm că el străbate şi unele ferestre interioare ale *Cuvintelor potrivite,* ca în admirabilul *Dor dur* şi-n arzătoarea *Tinca.* Elegia micului dor nu intră însă în tonalitatea argheziană ; cel mai mare poet de astăzi se-nalţă peste media simţirii ori în ce domeniu îşi acordă strunele, şi un suflu larg, viguros, un accent viril îl zbuciumă necontenit. Poemele de dragoste ale d-lui Crevedia se mişcă într-o zonă potolită, se complac în virtuozităţi formale, într-un pitoresc de limbaj cam prea ornamental, fără să se înalţe niciodată peste un anume intimism suburban. Argheziene sînt numai procedeele imagiste, culoarea exterioară a verbului, tencuiala stilistică.

Vorbeam de rezonanţa de mic dor a versurilor erotice ale d-lui Crevedia ; iată cîteva pilde :

Cin’să mai te-adoarmă ? Cine
Să-ţi mai scrie-n versuri steme ?
Altul n-o să te blesteme
Mai cu patimă ca mine.
Prea mi-erai susai şi landră...
Jurubiţo de tămîie,
Und’se duc, unde-o să mîie
Norii noştri de olandă ?
Berze-mi cad din nou pe lunci —
Dau trecutului cu var —
Trup de miere, ochi curvari,
Leneşelor gene lungi...

(Pasionala a doua)

sau :

Dar amintirea ta ca vinu-i
De tare şi de somnoros —
Chiar cînd mă-nchin copil gustos,
Mi-e dor aşa să te mai chinui.
Eu strîng la piept de-acum păpuşă,
Din cerul verde-i tai tunică —
Dar iată-i, ciripind la uşă,
Căprii ochi de rîndunică.
Mă diavole, cu unghii fine,
Ce sfîntă iederă ne leagă
De dincolo de rău şi bine ?
Căci chiar cînd te urăsc, mi-eşti
dragă.

(Iederă)

---

* Edit. „Cartea românească“.

sau :

Dar, într-o zi de-un verde-jad,
Cu cerul ca răcoarea bluzii,
Ochioase fetele ca-n iad,
Trecea prin mai ca vechi iluzii,
Cu sînul cum e-al lacului,
De-l umflă, primăvara, vîntul,
Atunci — să fie-al dracului ! —
Eu, alteia mi-am dat cuvîntul.

(*Te-am părăsit*)

Cele mai făcute, mai puţin spontane şi ornamentale poeme din volumul d-lui Crevedia sunt acelea de şagă amoroasă, de drăgălăşenie idilică ; pe deasupra amintesc prea mult de suavităţile argheziene, căzînd într-un soi de coşbucianism suburban. Simplitatea i se cade mai firesc poetului şi cîntecul de inim-albastră îi este mai propriu :

Mă dau în vorbă tot de tine,
Că-n file iarăşi îmi răsai,
Tot zveltă cît e un susai
De care eu anin aldine.
Cînd seara-i ca o mînăstire
Şi-apusu-n vii îşi varsă deca,
Nimic nu-ntîmpină poteca,
Sipică-naltă şi supţire,
Şi te plivesc şi mi te ciump
Şi sfoara ploii rog să lase,
De le-au dat buclelor mătasea,
Tu, firul vieţii-mi, de porumb.
Mărunţi, grăbiţi şi dulci, ca toaca,
Îţi simt pe sub ferestre paşii —
Iegumen, ies în tinda casei,
Să-ţi sorb pe gene promoroaca !
Cînd, proaspăt, cît o rază mică,
Pe cer, luceafărul de seară,
Pe tine, galeşă povară,
Mi te găseşte tot în caică.

Iar noaptea vrăjitoare cînd,
Tainic, îşi adună corbii,
Ne căutăm, bolnavi, ca orbii,
Spre reverie, gînd la gînd.

(*Sipica*)

unde preocuparea de amănutul ornamental e încă vizibilă. Cea mai frumoasă poemă a volumului ni se pare *Maria,* în care o anume delicateţă se uneşte cu familiaritatea şi cu nostalgia, fără eforturi formale. Ea dă măsura liricei erotice a d-lui Crevedia, cuprinsă între sfiiciune şi omagiu, de un ton epistolar atît de potrivit :

Ţi-am citit cu drag citeţul
Scrisul tău, cu flori şi oale.
Mov, biletul dumitale,
Mi-l aduse Băltăreţul.

Mă întrebi, cocoană mică,
Ce mai fac ? Din fumul ceţii,
Din albastrul dimineţii,
Îţi cioplesc mereu icoana.

Seara, cînd la masă stau,
Mă trezesc că vorbesc singur,
Amintindu-mi chipul tău,
Ca ovalul unei linguri.

Şcolăriţă cu gibernă,
Rochii — strofe — ţi-am făcut,
Lung brăţările-ţi sărut —
Nani, nani, nani, pernă.

Altfel, pe la noi e bine —
Sură, fiecare seară.
Cade cîte-o stea — şi-n ţară
Griul a crescut cît tine.

Vino, mai degrabă, vină,
Cedru din Liban, mireasă —
Că de dorul tău prin casă
Şi păpuşile suspină.

Şi, ca să-mi aduci păunii
Apelor ce ne-au sfinţit,
Satul tău, îndrăgostit,
Îţi trimite luntrea lunii.

La care aş adăuga şi *Aur,* o sugestivă evocare pe un ingenios motiv de „cheia viselor“.

Mai unitar, mai simplu, volumul *Maria* exploatează, cu multă dexteritate, o vînă mai ascunsă a simţirii d-lui Crevedia ; din ea se prelinge un alean de dragoste, cîntat pe o scripcă antopannescă, cu variaţii argheziene.

1938

MIRCEA DAMIAN:

„EU SAU FRATE-MEU ? !...“ *

Înainte de-a fi literar, umorul e o categorie psihologică şi etnică. Umorul latin e realist, satiric şi didactic. De didactism se poate dispensa, printr-o superioară realizare artistică. De aspectul realist credem că nu se poate dispensa decît printr-o pierdere de individualitate. Mărturisim că umorul american, placat pe absurd şi pe fantezie mecanică, intră mai puţin în gustul nostru. Preferăm comicul realist şi psihologic, dictat de unghiul sufletesc al sensibilităţii noastre latine.

Schiţele şi nuvelele d-lui Damian cultivă mai ales umorul american : absurd, fantastic şi neverosimil. Sub această haină străină de spiritul nostru surprindem şi un sens şi o reflexie amară asupra vieţii, ascunsă sub un cinism de imaginaţie. E drept că literar sunt superioare tocmai povestirile din categoria aceasta ; d. Damian se abate însă şi în comicul de observaţie relativă, ca *În vizită, În tramvai* şi fragmentul autobiografic *O călătorie de plăcere.*

Inferioare ca prelucrare artistică, acestea sunt preferabile prin directa lor umanitate. Rămîne ca acest talent presimţit să-şi hotărască drumul ; noi l-am dori în sensul latin al comicului.

1930

---

* Editura „Ramuri“.

MIRCEA DAMIAN:

„CELULA NR. 13" *

De la cîteva teme restrînse, proza română a trecut după război la o varietate remarcabilă de motive. Înnoirea de material, dacă nu este implicit şi semnul unei valori, este, în orice caz, o deschidere de perspectivă în desişurile sufletului uman.

De la experienţa erotică şi a problemei sociale a dezadaptatului sau arivistului, scriitorul autohton s-a abătut spre ţinuturi noi, necălcate de înaintaşi.

Un incident de publicistică şi un proces de *lèse*-majestate i-au impus d-lui Mircea Damian o şedere forţată între zidurile închisorii Văcăreşti. Pentru un scriitor, o atare experienţă se transformă fatal în material literar. D. Damian a observat tipuri şi stări morale, metode de conducere şi procedee de judecată într-un mediu în care scrutarea e, în genere, interzisă. E drept că a avut în faţă un mare model de artă, *Poarta neagră* a d-lui Arghezi, evocator de amplă şi lirică viziune a închisorii.

În impresia noastră de pînă acum, d. Damian se fixase ca un umorist de fantezie americană, pe situaţii absurde, însă cu un evident substrat satiric. Încercase şi literatura de observaţie directă, în amintirile vagabondajului său, cu peripeţii tragicomice. Din vîna experienţei reale, în continuare cu aceste indicaţii, s-a plămădit şi *Celula nr. 13*. Cartea prezentă e un carnet de observaţii realiste, sub latura psihologică, socială şi pitorescă a regimului celular. Sub aspectul relatărilor sale de pe natură circulă şi o atitudine de critică. D. Damian ne înfăţişează mecanismul administrativ şi modul gospodăresc al închisorii, subtilitatea deprimantă a procedurii criminale, starea sanitară, fizică şi morală a deţinuţilor, cu evidenta intenţie de a judeca, prin proprie experienţă, o instituţie creată pentru ideala ocrotire a societăţii. Acest aspect documentar, de uşor ton statistic, alcătuieşte punctul de vedere practic al amintirilor sale.

Dar *Celula nr. 13* este o carte literară. În raza acestei semnificaţii ne interesează deci mijloacele sale de evocare. Cu un subiectivism comprimat, d. Damian aplică un credincios simţ de cercetător la oamenii şi moravurile din închisoare. O izolare dureroasă, o monotonie demoralizantă a individualităţii încarcerate se prefiră ca o tresărire personală, cu tot ochiul rece, uneori cu sclipiri de satiră, plimbat de-a lungul aspectelor înregistrate. În compoziţia miniaturală a capitolelor, d. Damian nu este străin de înrîurirea *Porţii negre*.

Alternarea portretului cu dispoziţia lirică, a descrierii cu naraţiunea, a criticii sociale cu pitorescul menţin o varietate netăgăduită şi un interes viu al cărţii.

Subiectul *Celulei nr. 13* putea uşor deveni prilej de declamaţie umanitară şi sentimentalism incolor. Într-un dialog cu veracitate de interogator, printre fapte tragice, promiscue ori revoltătoare, d. Mircea Damian păstrează o sobrietate a patosului, convingătoare ca orice reală experienţă umană.

Desprindem cîteva exemple de ton reţinut al emoţiei, simplu şi măsurat redată, în legătură cu mizeriile vieţii de închisoare.

Iată în ce scurtă atitudine încadrează d. Damian starea deţinuţilor bolnavi, izolaţi în spital :

„Să fii bolnav şi închis ! Nu în dormitor, la prevenţa mare sau la condamnaţi. Acolo cred că n-ar fi atît de groaznic. Dar să fii închis în spital, să asculţi cum se vaietă noaptea vecinul, să-l vezi cum slăbeşte din zi în zi, din moment în moment ; cum oftează simplu şi singur. Nu se văd lumînări aprinse, nu se simte miros de flori, de mort şi de tămîie, nu se aude clopotul, nu se vede preotul, nu-l plînge nimeni...

---

* Institutul de arte grafice „Vremea".

— Deţinuţi : 840 ; femei : 40 ; morţi : 1..." (pag. 50).

Pe tonul acesta de ordin de zi, d. Damian semnalează o tragedie în datele ei esenţiale.

Şi satira participă la aceeaşi sobrietate de prezentare :

„Tot a doua duminică, se oficiază slujba religioasă de preotul închisorii. Deţinuţii sunt aduşi cu frontul. De asemeni femeile, sub supravegherea strictă a gardienei ; ele sunt în strana din stînga. Biserica are un cor alcătuit din puşcăriaşii cu voce, dirijat de un falsificator de ordonanţe de plată, smerit şi bisericos, care îndeplineşte totodată şi atribuţiunile ţîrcovnicului" (pag. 42).

Cînd d. Damian foloseşte mijloace de evocaţie, nu pune culoare în tablou, cu aprinderi lucitoare. Evocaţia sa e mai mult o justă definiţie în prezentarea „pavilioanelor" :

„Totul pare artificial. Totul este umed, îmbîcsit şi trist. Parcă şi oamenii au fost crescuţi artificial. Parcă niciodată n-au văzut soarele şi lumina şi întunericul, aşa cum sunt. Pentru că aci nu se vede niciodată lumină deplină şi albă, niciodată nu se vede întuneric compact. Este ceva între zi şi noapte, un fel de combinaţie stranie de vrăjitor medieval, care nu seamănă nici cu noaptea, nici cu ziua, ceva fără răsărit şi fără apus. O eternitate grotescă, pururi luminată, dar lipsită de lumină, prin care nu trece noaptea şi nu se vede ziua..." (pag. 23).

Din acelaşi sentiment de justeţe realistă sunt făcute şi portretele ; între ele, cel mai amănunţit e a lui Ataţchi, erou bine cunoscut al reportagiilor penale.

Cu *Celula nr. 13*, d. Mircea Damian realizează un fragment de umanitate, contrast de observaţie şi sobrietate faţă de schiţele sale umoristice.

1932

MIRCEA DAMIAN:
„DOUĂ ŞI-UN CĂŢEL" *

La al treilea volum al său, d. Mircea Damian rămîne încă o speranţă, fără să-şi fi precizat o personalitate. Cu *Eu sau frate-meu ? !...* s-a menţinut în zona unui umorism american, de situaţii extravagante, de efecte mecanice şi de farsă absurdă, din care uneori se degaja un sens simbolic. Ne exprimam, cu ocazia apariţiei primelor sale nuvele, rezerva asupra genului însuşi ; observasem şi unele abateri spre observaţia realistă, dar prea puţin prelucrată. Între timp, d. Damian a suferit urmările unui incident de presă care i-a adus şi o vremelnică încarcerare. Rodul popasului său printre deţinuţii de la Văcăreşti s-a afirmat într-o carte umană de un sobru patetism, *Celula nr. 13*, unde nu lipsea nici un umor îngheţat, suflu rece peste o febrilă suferinţă. Astăzi ne putem raporta la această operă ca la cea mai preţioasă realizare a scriitorului. Culegerea de schiţe şi nuvele umoristice din *Două şi-un căţel* este un regres faţă de *Celula nr. 13*, căci d. Damian experimentează, în cele mai multe, un material subtil în esenţă, dar atît de îndepărtat de o izbîndă care să ne cucerească. Meşteşugar abil în dispunerea formală a naraţiunilor sale umoristice, nu depăşeşte mijloacele de farsă americană, în schiţele realiste, de altfel puţine, utilizînd un elementar comic de repetiţie. Ca să prezinte un tip de timid, cu îndrăzneli temerare, în *Crăciunul unui scriitor*, foloseşte aglomerarea scenelor facil filmate a „gafelor“ personagiului. Comedie de gust ieftin, cu mijloacele primitive, directe, ale lui Stan și Bran.

---

* Editura „Cugetarea".

Alteori, ca în *Un act de curaj*, nu strein de reminiscențe caragialiane, din *Cănuță, om sucit*, eroii Nicolae Iordache și Cleopatra Stăndoiu își filmează în două simetrice atitudini două siluete mecanice: clasicul „ghinionist“ și tipica falsă sentimentală, cu pudoare simulată, rezolvînd opoziția prin căderea cortinei pe un final de banală „poantă“; cedînd lui Iordache, Cleopatra protestează formal, dar cu vulgaritate:

„— Vai!... Ești nebun?!... Stai să-mi dezbrac rochia... c-o șifonezi!...“

Scenele lunecă fără adîncime și incisivitate de observație. Ceva uzat, de haină purtată, au toate schițele realiste ale d-lui Damian. Din aceeași categorie amintim și *Poveste cu iubire*, dialog banal, calitativ la nivelul unei înseilări comice din *Rampa*. Reportaj de răsuflată dispută amoroasă între o femeie romanțioasă și un bărbat prozaic, cu final senzațional de melodramă, și această schiță ne pune în evidență că d. Damian lucrează pe teme decolorate de timp și utilizare.

Spuneam însă că cele mai numeroase nuvele intenționează să creeze o lume de subtilități psihologice. D. Mircea Damian a evoluat de la comicul pur american, de situație grotescă, la un fel de pirandellism întors spre satiră și umor. Disocierea eului în elementele lui subconștiente și reale, obsesia actelor refulate, dedublarea conștiinței, provocarea unor stări halucinante pe bază de autosugestie, cu efecte hilare sau tragice, mai just, de sentimentalism facil, îl prezintă pe d. Damian într-o dezavantajată postură. Să ne înțelegem: nu preocupările sale sunt blamabile; din contra, ele vădesc o nouă orientare în scrisul său, dar mijloacele de comic american sunt insuficiente să realizeze ascuțite analize psihologice, să sondeze zone morbide de conștiință. Piesa liminară a volumului, *Două și-un cățel*, nu trece peste farsele mecanice obișnuite ale scriitorului, cu similitudini de situații și contraste grave și exterioare, nestrăbătute de o necesară subtilitate; obsesia suprapusă a eroului, simbolizată de cele două motive de rea povestire, cățelul unei iubite și fiul celeilalte, sunt numai fantoșe materiale, fără teroarea sugestivă a povestirilor poești. D. Damian este un ceasornicar precis, cu rotițe și capace abil înșurubate; lipsește mecanismelor sale perfecte acel fluid interior, dinamica misterioasă care face dintr-o mașină o ființă cu pulsații vii.

Aceleași observații le putem aplica și nuvelei *Intre absurd și imposibil*, unde contagiunea afectivă și confuzia personalității, de popularizat pirandellism, se desfășură cu o filmare de plat realism, între subtilități care scapă printre degete noduroase, ca argintul-viu printre vase hîrbuite. La fel, impresia de inadaptare la gen se întărește în *Mărinache Pîtpîdîc* (facilă sugerare a fluidității eului), în care d. Damian exploatează cu aceeași superficialitate și exactitate fotografică problema dedublării de conștiință; eul, rămas într-un punct mort interior, funcționează mecanic, dincolo de realitatea lui intimă. Dacă în *Eu sau frate-meu?!...* ne regăseam într-o frecventă combinație, de umor speculat din absurd exterior, strict american, evoluția spre pirandellism a d-lui Damian ne indică insuficiențele sale de substanță, menținîndu-l pe același plan de senzațional. Acceptabil într-o ipostază fără pretenții de intelectualitate, umorismul său nu se mai poate susține printr-o egală dexteritate, fiindcă nimic nu e mai contradictoriu decît aliajul sugestiei psihologice cu ieftinul comic de situație.

Obiecțiile noastre se potrivesc tuturor celorlalte schițe; analiza lor ne-ar duce la aceeași concluzie. Totuși, d. Damian a nimerit o singură dată tonul elevat, organizarea internă a unei obsesii, sugestia surprinsă cu amănunte esențiale în evocarea unui act refulat, devenit chin halucinant și cu necesara rezolvare prin sinucidere. Este vorba de nuvela *Cauza*, adevărat punct de plecare, prin relativă reușită, în genul noilor sale preocupări.

Ceea ce ne previne însă în scrisul d-lui Damian sunt anume platitudini, vulgarități de expresie, fie aparținînd direct autorului, fie utilizate în dialogul dintre personagii. Deficiențele sale de stil erau mai ușor trecute în umbră în *Eu sau frate-meu?!...*; aici contrastul devine repulsiv, cu atît mai mult cu cît o proză cu veleitate de subtilități pirandelliene pretinde o ținută artistică cu strictețe păzită.

Fiindcă d. Damian utilizează comicul de situaţie şi procedeele de repetiţie mecanică, uneori se repetă cu similitudini supărătoare.

Iată această scenă din *Două şi-un căţel* :

„— Nu vrei să vii cu mine ? mă invită, punîndu-mi mîna pe umăr.

— Amîndoi suntem beţi ! Dar eu sunt beat de iubire şi d-ta eşti beat de vin. Iată de ce nu ne putem întovărăşi...

— Tot beţie este ! zise el.

— Tot, dar sunt două“ (pag. 18),

ca, în *Un act de curaj*, să reia replica :

„El pricepu cu oarecare întîrziere şi adaugă :

— Tot beat sunt... dar nu de vin...“ (pag. 81).

Amănuntul comic al cadoului unei perechi de şireturi pentru pantofi, din *Cadoul*, este reluat (pag. 86) în *Un act de curaj* ; sunt neglijenţe şi repetări care trebuiesc evitate.

Cu nuvelele din *Două şi-un căţel* d. Mircea Damian îşi verifică a doua oară mijloacele de scriitor umorist ; rămase în punctul iniţial, noi îi oferim prin observaţiile prezente un prilej de meditaţie. Dorim ca autorul *Celulei nr. 13* să revină la simplitatea de observaţie şi la un unghi uman de scrutare a realităţii. Comicul american şi pirandellismul aplicat lui *Pîtpîdîc* nu pot împinge un scriitor la o notorietate pe care o aşteptăm cu încredere.

1933

MIRCEA DAMIAN:

„DE-A CURMEZIŞUL“

(roman) *

Asemeni marilor scriitori, d. Mircea Damian s-a hotărît să-şi scrie autobiografia sub formă de roman. Încredere-n sine prematură, fiindcă n-a ajuns, bănuim, la limita contribuţiei sale literare, iar viaţa sa nu e excepţional de impresionantă prin ce-ar putea să trezească revelator în noi. D. Damian adoptă în *De-a curmezişul* un ton de referat, cu impresia că ar fi un istoric imparţial al seamănului său, Marin Dogaru. Faptul că n-a avut curajul să povestească direct, fără cea mai uşoară travestire, evenimentele existenţii sale de vagabond pitoresc este un indiciu că, în lipsa unui material fictiv, scriitorul a voit să facă un roman autobiografic. Nu acuzăm procedeul ; oricine liber e să se folosească pe sine sau pe alţii într-o operă de imaginaţie. Este însă într-adevăr *De-a curmezişul* o operă de imaginaţie ? Numai atît întru cît noi bănuim, în raporturile noastre cotidiane cu d. Damian, un refractar multiplu ; din moment ce parcurgem toate etapele vieţii sale, povestite cu nuditate, orice joc al închipuirii nu mai e posibil, căci paradoxul acestei autobiografii este de a fi o fişe strict anecdotică, de un interes omenesc prea redus. Crezînd că sinceritatea brutală este în mod necesar şi artistică, d. Mircea Damian îşi închipuie că e suficient să-şi fotografieze viaţa în diferite momente şi situaţii. Rareori am cetit o mai lipsită de omenesc, de semnificaţie, tragic sau de umor autobiografie. De vreme ce şi-a subintitulat cartea roman, suntem în drept să-i pretindem o transfigurare, un nivel de contemplaţie, de la care să-şi evoce viaţa personală. Ce-au făcut din autobiografia lor Jack London, Knut Hamsun, Maxim Gorki sau Panait Istrati, probabil că ştie şi d. Mircea Damian, a cărui penibilă experienţă se pare a avea atîtea puncte de contact, prin autenticitate, cu a marilor săi înaintaşi. Să fie de vină o primejdioasă lipsă de perspectivă în timp, sau numai o ciudată încredere-n sine în *De-a curmezişul?* Se pare a fi amîndouă, căci d. Damian îşi tratează biografia ca pe un raport, iar persoana sa ca pe o definitivă celebritate. Marin Dogaru e un fel de *Cănuţă, om sucit,* în dezacord cu sine însuşi, cu oamenii, cu împrejurările şi cu toată ordinea socială ; să nu ne-nşelăm cînd spunem ordine socială, pentru că el nu este un revoltat, în numele unui ideal umanitar sau de altă natură. Dogaru e un vanitos, un invidios, un neîncadrat într-o situaţie care să-i satisfacă egoismul. Atît numai ! De aceea e semnificativ că eroul-revers al d-lui Damian nu e simpatic şi nu ne impresionează. Agresiv, bădăran, nerecunoscător, mai adesea, e numai un primitiv, în căutare de satisfacţii. Dacă Dinu Păturică şi-ar fi divulgat autobiografia, ar fi fost poate mai uman, mai nuanţat decît rudimentarul Marin Dogaru, atît de refractar la oameni, la peisagiu şi chiar la propria-i psihologie. Suferinţa face pe om înţelegător ; Dogaru n-are nici cel puţin indulgenţă ; plin de sine, trece prin viaţă ca printr-un tren cu figuri streine, ostile şi inexpresive. Iată de ce nu găsim nimic revelator, ca observaţie, ca rezonanţă, în toate întîmplările lui ; a fost învăţător şi gazetar de provincie, vagabond, călătorind fără bilet (e în acest fapt o adevărată pasiune de a sfida civilizaţia, la care d. Damian revine cu o insistenţă obositoare), hamal, întreţinut, musafir incomod şi îndrăgostit, dar în orice situaţie reacţionează aproape automat. O psihologie atît de lineară poate fi, desigur, veridică, dar este de un şters interes omenesc.

---

* Edit. „Universala-Alcalay.“

D. Mircea Damian, deşi porneşte de la un material trăit, tratează pe Marin Dogaru după acelaşi automatism moral ca şi pe invariabilii eroi din schiţele-i de umor american ; cu deosebirea că, în lipsa unui omenesc mai adînc, nu suntem compensaţi nici chiar de hazul întîmplărilor prin care personagiul trece.

Dacă faptele mai puţin controlabile, din trecutul lui, sunt neprelucrate de sensibilitatea scriitorului, dacă viaţa lui de vagabond n-are amploare şi ecou în fantezia noastră, paginile în care d. Damian ne povesteşte cariera sa de scriitor bucureştean, relatînd episoade mai recente şi obştesc ştiute, pierd pînă şi interesul documentar. Cu excepţia portretului d-lui Camil Petrescu, pe timpul conducerii *Universului literar,* unde d. Damian a debutat, tot ceea ce priveşte activitatea sa de capşist, de gazetar, ca şi de familist relativ adaptat la normele sociale trece de-a dreptul în reportaj de a doua mînă.

Singura experienţă din viaţa sa de refractar violent, rigid este aceea a închisorii ; din ea d. Damian a scos şi cele mai bune, mai umane pagini ale scrisului său, *Celula nr. 13.* Nu e deci surprinzător că cel mai substanţial capitol din *De-a curmezişul* este *Văcăreştii* (pag. 243—274) ; dintr-o autobiografie de aproape 300 de pagini, episodul acesta depăşeşte anecdotica nudă, povestirea schematică a unei cărţi triste prin lipsa ei de tristeţe şi bucurie umană. Este singura dată cînd d. Damian îi descoperă lui Marin Dogaru o conştiinţă, dincolo de biologie şi de faptul brut. Stînd pe loc, are cea dintîi confruntare cu natura, cu semenii şi cu sine însuşi, realităţi pe care n-a putut să le găsească între atîtea variate şi aspre întîmplări.

Închisoarea îl face pe Dogaru chiar meditativ :

„Tăcerea la închisoare este un lucru cu deosebire dezolant. Un om care tace este în general plictisitor. Cînd însă omul tace la închisoare, cînd tace o tăcere naturală, s-ar putea spune, pentru că tăcerea omului la închisoare nu este nici agresivă, nici protestatoare, nici tristă — sau dacă e tristă, este prin ea însăşi, nu prin vreo semnificaţie oarecare — simţi lămurit cum ţi se împrăştie minţile. Încerci o deznădejde cumplită, o milă cuprinzătoare pentru om, o revoltă tristă.“

Sau îl cuminecă parcă întîia oară cu suferinţa :

„A trebuit să stea la închisoare ca să ştie că lacrima arde ca apa tare, nu numai inima, nu numai pleoapele, dar şi lemnul, şi sîrma, şi oţelul...“

Îi relevează natura, pe care n-a simţit-o pînă atunci, deşi a trăit în mijlocul ei :

„Văzuse toamna şi din şanţuri, o văzuse şi în Bucureşti, de la etajul 7, trecuse prin ea, cu trenul, de atîtea ori... Nicăieri nu o văzuse atît de nouă, atît de proaspătă ca aci, la Văcăreşti, unde s-adunase toată.“

Sau îi trezeşte fantezia, după ce viaţa-i fantezistă i-o anulase :

„A fost o iarnă grea în anul acela. Ca şi toamna, parcă se strînsese toată la Văcăreşti. Un viscol siberian ridica zăpada în trombe, apoi o îngrămădea în troiene de jur împrejurul mînăstirii, prin porţile pavilioanelor, în uşa spitalului. Ziua-noaptea s-auzea viscolul fluierînd şi văietîndu-se ca un puşcăriaş nebun, care urlă şi chiuie, izbindu-se cu capul de zidul împrejurimilor, cînd în partea asta, cînd în cealaltă. Lampa din mijlocul curţii, o lampă rotundă şi mare, se clatină violent, aşternînd lumini şi umbre fantastice pe zidurile coşcovite ale mînăstirii, pe zăpada îngheţată, peste plopii care se zbăteau, mici şi drepţi, tremurînd ca de frig...“

Iar cele două scrisori adresate soţiei, din închisoare, mai amintesc şi de umoristul Damian, de un umor trist şi comprimat în ceea ce are el dureros şi uman.

1936

MIRCEA DAMIAN:

„OM“

(roman) *

Subtilitatea psihologică n-a fost una din dificultăţile literaturii d-lui Mircea Damian ; poate nici n-am fi bănuit că ar putea deveni într-o zi, dacă n-am fi citit ultimul său roman, *Om*. Anecdota e simplă : un băiat iubea o fată ; ar fi fost şi profund umană, de n-ar fi confuză, în resorturile ei intime. Tînărul arhitect Tudor Zamfir, fiu din popor ridicat prin muncă personală, membru marcant într-un partid politic şi viitor subsecretar de stat şi ministru (de altfel, cariera lui politică e fără necesitate artistică prea mare), se îndrăgosteşte la un bal de fiica unui fost ministru, Ioana Catrina (neverosimil nume !), cu o dragoste pătimaşe, fără subtilităţi, dar destul de trainică să justifice reciprocitatea. Ioana Catrina este însă o fiinţă ciudată. Frumoasă, bogată, emancipată, refuză totuşi să se mărite, fiindcă aşteaptă dezlănţuirea iubirii, ca o catastrofă. Numai atunci poate s-ar mărita, după dorinţa părinţilor. Însă Ioana Catrina nu suferă nici o constrîngere dinafară. De o libertate desăvîrşită, fără griji materiale, ar fi interesant să ne dezvăluie şi nouă psihologia ei. Mai bine zis, ar fi datoria romancierului. Ioana Catrina (oribil nume !) acceptă însă numai prietenia lui Tudor Zamfir ; se simte totuşi atrasă de el, visează nopţi întregi alături de el, se plimbă împreună, îşi telefonează, vine la arhitect acasă, rămîne la el noaptea, îi cedează, îi recedează, dar nu-l iubeşte. Cel puţin aşa ne afirmă scriitorul. Tudor Zamfir se istoveşte moralmente, aşteaptă marea dezlănţuire, suprema mărturisire, care nu vine nici pînă la sfîrşitul cărţii. Ioana Catrina nu-l iubeşte, i-o repetă, cu destul cinism, pînă cînd tînărul Zamfir, ajuns ministru, se căsătoreşte cu altă femeie. Cînd îi aduce la cunoştinţă intenţia ultimă, Ioana Catrina (enervant nume !) îl persiflează şi acceptă cu aceeaşi lipsă de reacţiune vestea. Bineînţeles că Tudor Zamfir nu va uita-o niciodată şi-n fiecare femeie (ca şi în soţia lui) va vedea imagina ideală a Ioanei Catrina.

---

* Edit. „Cultura românească“.

Drama reporterului Ion Dobre şi a soţiei lui (un caz şi mai mult un fapt divers de patologie erotică) n-are nici o legătură organică şi nu explică nimic din drama arhitectului plebeian, ca origine, şi a boieroaicei negativiste. Sporeşte numai paginile romanului. Mă-ntreb ce va fi urmărit d. Mircea Damian în *Om*. Tudor Zamfir e un „om“, prin felul lui normal de a se comporta ; să fi voit să demonstreze că Ioana Catrina (antipatic nume !) este „neom“, este un monstru feminin ? Cam prea puţin şi prea sumar !

Misoghinismul anecdotic nu e interesant în literatură. Să fie o frigidă morală Ioana Catrina, căci fiziceşte e cert că nu aparţine acestei categorii ? Greu de spus ! Să fie o emancipată, fără scrupule, deşi este la prima ei dragoste, dacă nu deplină, cel puţin cu simţurile ? Şi mai enigmatic ! Să fie o demonstraţie simbolică, o antiteză între un fiu al poporului, sincer, om întreg, şi o aristocrată, rece, fără inimă ? E prea de tot convenţional ! Să fie un simplu caz patologic de fată modernă ? E prea neinteresant omeneşte !

Ar mai putea să fie, în sfîrşit, o ghiduşie psihologică a d-lui Mircea Damian, care şi-a găsit vocaţie în subtilităţi asupra „eternului feminin“. În acest caz, romanul *Om* este opera unui umorist real, grav, atît de grav, încît ni se pare o gravă eroare de optică literară, în care n-ar trebui să stăruiască. Îmi vine şi mie să repet, cu Tudor Zamfir, eroul stupefiat al d-lui Damian :

— Doamne, Doamne !...

Exclamaţie de la om la om şi mai puţin de la carte la scriitor.

1937

SERGIU DAN:

„DRAGOSTE ŞI MOARTE ÎN PROVINCIE“ *

Debutul d-lui Sergiu Dan, în forma amplă a romanului, afirmă interesante calităţi de psiholog şi o linişte în naraţiune destul de susţinută, deşi lunecînd mai mult peste suprafaţa faptelor. S-a amintit, în legătură cu acest roman, numele lui Flaubert şi figura d-nei Bovary. Nu poate fi în nici un caz vorba de o comparaţie calitativă, dar este evident că d. Sergiu Dan porneşte de la un concept literar în scrutarea psihologiei romanţioase a eroinei Cora Negrea. Tragicul stors din banalul vieţii transfigurate de o închipuire maladivă e o temă flaubertiană pe care o găsim utilizată în *Dragoste şi moarte în provincie*, ca o puternică reminiscenţă abstractă.

D. Sergiu Dan trece sumar asupra evocării mediului provincial în care îşi consumă tragedia Cora Negrea. Cîteva trăsături generale şi convenţionale ale provinciei, acceptată ca noţiune a mediocrităţii şi pustiului moral, cîteva siluete estompate, între care cea mai consistentă este figura unchiului Andrei, dau o tonalitate de ambianţă fumurie tragediei esenţiale a Corei.

Procedeul unitar întrebuinţat de autor ni se pare însă de o simplitate anecdotică prea accentuată spre a surprinde o dramă de iubire cu urmări catastrofale din cîteva aglutinări de evenimente fără o susţinută adîncime. Crescută sub orizontul de perspective precise şi burgheze al mamei şi al unchiului său, Cora Negrea se lasă acaparată de o apatie din care cu greu o putem imagina scoasă de iniţiativa de care dă mai tîrziu dovadă. Îndrăgostită spontan, printr-un joc firesc al spiritelor adolescente, de fratele celei mai bune prietene, avocatul Stroescu, dezamăgită repede de uitarea tînărului, care îşi aranjase o căsătorie bănoasă în capitală, Cora va accepta deziluzia cu o resemnare pe care o crezi nezdruncinată. O căsătorie mediocră şi onestă cu moşierul Tomiţa, bărbat vîrstnic, rudimentar, muncitor cinstit şi fire placidă, o menţine înstrăinată de tovarăşul impus de voinţa familiei. Astfel îşi reprimă pornirile romanţioase în convieţuirea aproape strict gospodărească a soţului. Cu simţurile şi imaginaţia încă virgine, Cora e disponibilă cu aceeaşi acuitate ca şi înainte de căsătorie. E remarcabil relieful simplităţii în care evoluează liniştit Tomiţa ; ideile lui despre femeie sunt rudimentare şi definitiv clasate. Băiat de vechil care s-a ridicat prin muncă aspră, iubirea a jucat în viaţa lui un rol secundar ; n-a avut timpul să experimenteze sufletul femeii, nici nu şi-a închipuit că dragostea poate fi altceva decît o tovărăşie de gospodari. De aceea, la capriciile nemotivate ale Corei, simţul lui opac răspunde cu o formulă invariabilă : aşa sunt femeile, neînţelese, cu dispoziţia schimbătoare. Naivitatea lui nu caută explicaţii individuale ; dincolo de buna stare, nu bănuieşte că ar putea exista enigme interioare şi nelinişti inutile. Că Tomiţa e ridicul în această simplitate de bloc cioplit din material impermeabil ne-o confirmă un discret sentiment de ironie, imperceptibil abia, în care îl învăluie romancierul. D. Sergiu Dan şi-a interzis, cu o măsură lăudabilă, orice trăsătură de şarje faţă de eroul său. Tomiţa nu este un Carol Bovary autohtonizat ; el este plămădit din materie naţională. Este Tănase Scatiu privit într-o efigie nouă, aceea de îndrăgostit şi de încornorat ; d. Sergiu Dan îl cruţă de procesul social obişnuit. Simplu, unitar în resorturile lui interioare, Tomiţa are însă o existenţă mai conturată decît Cora, mai greu de realizat, fiindcă e mai complexă. În acest lot, psihologismul autorului scapă de la un control interior sigur. Vacantă sufleteşte, Cora se îndrăgosteşte de un cunoscut din adolescenţă, ofiţerul Blăjeanu. Adulterul clasic se consumă cu o regularitate mecanică ; dar o nouă dezamăgire îi rezervă aventura pe care o credea eternă. Blăjeanu e un simplu donjuan de provincie, un profitor care-şi împarte pasiunea după zilele calendarului, alternînd amantele, în acelaşi canton izolat în care se întîlnea, la marginea oraşului, cu fiecare. Cora manifestă o vagă nostalgie după capitală şi după Stroescu ; dar jocul întîmplării politice îl aduce la Poiana, în cuprinsul gospodăriei lui Tomiţa, şi închipuirea somnolentă anvolează din nou pe cel dintîi iubit ; adulterul e la a doua serie. Tomiţa, bănuitor dintr-o întîlnire fortuită cu Stroescu, sub impulsul unei fatalităţi nemotivate lăuntric, are aprehensiuni de vinovăţia Corei ; la o vînătoare organizată pentru musafirii politici din Bucureşti, Stroescu e ucis de un glonţ răzleţ. Tomiţa s-a răzbunat, iar Cora, în urma unei rapide pneumonii, moare şi ea precipitat. Acest final grăbit şi exterior are ceva de deznodămînt cinematografic. Neaşteptat, d. Sergiu Dan părăseşte analiza şi se preocupă de sfîrşitul romanului, care sapă goluri în psihologia Corei ; obsesia modelului literar, coborîtă din datele ei abstracte, abate cursul evenimentelor de la interior la senzaţional.

---

* Edit. „Cugetarea“.

Scris într-un stil de o nuditate cursivă, romanul *Dragoste şi moarte în provincie* e un debut remarcabil, deşi mutilat în linia lui psihologică.

1931

SERGIU DAN:

„ARSENIC“

(roman) *

După un debut în colaborare cu d. Romulus Dianu, prin *Viața minunată a lui Anton Pann* (în care paginile de ironie cursivă îi aparțin cu siguranță !), după afirmarea prin *Dragoste și moarte în provincie,* unde a reluat tema bovarysmului sentimental, întrezărită în provincia autohtonă, cu romanul *Arsenic,* d. Sergiu Dan se impune ca unul din cei mai fermecători romancieri tineri. În structura talentului său este o necesitate de armonie, vizibilă și în abila compoziție a povestirii, este apoi o grije a limpezimii de expresie și a purității limbii care-l deosebesc esențial în foarte activa falangă de romancieri contemporani.

D. Sergiu Dan este un povestitor cu atitudine detașată față de eroii săi, un ironist care nu apasă pe pedală, ca să decadă în caricatură sau în satiră, și — surprinzător — este și un poet de discretă melancolie. Ceea ce lipsește de multe ori romancierilor noștri se află, cu eminente calități, în scrisul acestui armonios povestitor, adică acel ton specific, muzică interioară regăsită în expresie, care îi indică timbrul personal.

Remarcasem chiar în *Dragoste și moarte în provincie* această detașare de personagii, dar acolo se pare că se rezolvă într-o prea ușoară cursivitate. Împletirea de umbră și lumină, dozarea precisă de ironie și tristețe, însușiri ce acordă operei și o înaltă contemplativitate, ajung la plenitudine în *Arsenic,* a cărui temă este tot atît de extinsă ca și viața. De data aceasta ni se definește dar și caracteristica de scriitor a d-lui Sergiu Dan. Prin excelență povestitor, fondul său organic este acela al unui comentator al vieții. Cînd spunem comentator nu trebuie să înțelegem însă o intervenție directă sau o preocupare teoretică aplicată faptelor evocate. D. Sergiu Dan este el însuși un spectator într-un fotoliu, un duios și ironic ochi plecat peste existența păpușilor sale umane, pe care le regizează cu o prudentă discreție de culise.

Care este, așadar, subiectul povestirii din *Arsenic ?* Este atît de fragil, încît orice accentuare prea tare riscă să-l risipească sau să-i îngroașe liniile dincolo de intenția primordială a autorului. Eroul acestei feerice comedii umane, doctorul Filimon, este el însuși un individ fără asperități prea evidente, un fel de șăgalnic joc al destinului în marea comedie a vieții. Toată atenția romancierului s-a concentrat în această figură centrală a cărții, și din ea vom încerca și noi să scoatem sensul comediei feerice care este *Arsenic.* Filimon este un tip de o complexitate de nuanțe atît de fine, încît ușor îi poți pierde unitatea dacă îi omiți cumva vreuna din trăsături. Ar fi un ratat doctorul acesta de cartier dacă și-ar fi propus vreo țintă supremă în viață ; ar fi o victimă a societății în care se mișcă dacă întîmplarea nu l-ar fi situat în cadrul ei ; ar putea fi un pasional dacă voința l-ar face să desăvîrșească cel puțin o prostie cu urmări tragice. Eroul d-lui Sergiu Dan nu este însă un caracter, în sensul unei simplificări psihologice. Mai curînd, el este un suflet în disponibilitate ; și este cu atît mai adevărată această fizionomie a lui cu cît, după întîmplările prin care trece, Filimon rămîne identic cu sine, așa cum l-am găsit la începutul acestei comedii narative. Ai impresia că experiența lui se poate repeta la infinit, cu aceleași reacțiuni, oricît de variate ar fi împrejurările care l-ar atinge, oricare ar fi oamenii cu care ar fi în contact. Pentru el, viața e un spectacol ; n-o trăiește, ci o joacă, așa cum i se impun rolurile. De aceea, sunt atît de semnificative primele capitole ale romanului, poate și cele mai sa-

428 547

---

* Editura „Cultura Națională“.

vuroase ca subtilitate psihologică, în care asistăm la modul cum eroul se angajează într-o comedie, pe care nici n-o așteaptă, dar nici n-o respinge. În această disponibilitate a lui se află simbolul povestirii din *Arsenic*, altminteri un simplu divertisment narativ, dacă n-ai prins cheia faptelor ce se vor succede, de la începuturile lor. Pentru doctorașul din cartierul Cotroceni viața se reduce la aventura care-l invadează pe nesimțite. Neprevăzutul este singura ei logică. Misterul în care d. Sergiu Dan învăluie pe amicul lui întîmplător, Bibi, ocupația lui de traficant de carne vie, localul de noapte, de care amintește, acel „miraj“, care va deveni simbolic pentru Filimon, cunoștința nevestii lui Bibi, Ana, care-i va deveni amantă, fiindcă și ea aștepta ceva, va evolua într-o tristă mascaradă viața lui de spirit disponibil ; și foarte logice vor apărea de-acum accesele lui de gelozie, cînd află că Ana mai are un amant, pe prezidentul unei amabile escrocherii, deghizată sub firma unei societăți de binefacere, ca și acceptarea de a se răzbuna, dînd lui Bibi un flacon de arsenic, spre a ucide pe prezident (acum rivalul amîndoura) ; această substituire de voință — căci el încredințează onoarea faptelor lui Bibi, pînă la pacificarea prin compromis a celor trei — ridică la o fictivă potență psihologia lui Filimon. Intrat fără voie în comedia vieții, naivul doctor este eliminat de același hazard, prin precipitarea faptelor care-l domină. O candoare totală l-a condus, în tot timpul acestor tribulații, pe care le-a acceptat fără să se revolte și fără să aibă conștiința ridicolului în care se îmbracă. Scăpat din hazardul împrejurărilor, pe care nu el le-a provocat, Filimon se anulează, în toate virtualitățile lui de erou. Își va relua cu siguranță clientela modestă și obiceiurile, își va făuri noi visuri sentimentale, după plecarea în provincie a Alinei, vecina de la etaj, pe care credea că o iubește, fără să aibă curajul unei hotărîri. Destinul lui este de spectator al vieții ; necontenit disponibil pentru fapte, nu va avea niciodată inițiativa lor ; oricînd gata să se înroleze în comedia vieții, nu-i va aparține însă niciodată, fiind eliminat din ea de jocul capricios al hazardului.

Sub aparențele unei încîntătoare povestiri, d. Sergiu Dan a realizat un tip de o complexitate împletită în nuanțe de ironie și tristețe, dînd o potență simbolică eroului central, doctorul Filimon — actor și spectator umanizat în marea comedie a existenței. De o fluiditate savuroasă, de o compoziție superior închegată, de un simț ironic atenuat de nu știu ce poezie feerică, romanul *Arsenic* consacră pe d. Sergiu Dan ca pe unul din cei mai personali scriitori ai acelei tinere generații ce cu greu se lasă precizată prin atributele talentului neîndoielnic.

1934

SERGIU DAN:

„SURORILE VENIAMIN“

(roman) *

Romanul contemporan a izbutit şi la noi să-şi impună supremaţia. Oricîte primejdii de industrializare l-au ameninţat în ultima vreme, realizările lui numără totuşi cîteva opere de remarcabilă importanţă.

Dacă într-un an se desprind, din cele cîteva zeci de romane, trei sau patru la care se poate reveni ca la nişte valori sigure, este semnul unui triumf evident al genului. Varietatea lui este apoi un alt indiciu de maturitate; astăzi, scriitorii români experimentează cele mai complexe forme epice, nebănuite încă la apariţia lui *Ion* al d-lui Rebreanu. În mai puţin de două decenii, istoria literară a înregistrat un progres echivalent cu o netăgăduită renaştere. Şi este surprinzător pentru vitalitatea romanului nostru că acei scriitori care au făcut succesive concesiuni industriei anecdotice au fost repede înlocuiţi de talente noi, cu un mai acut simţ autocritic, menţinînd astfel producţia la un nivel artistic superior. În configuraţia actuală a prozei naţionale, putem prevedea fără greş care sunt cititorii unui romancier; democraţia literară, pe lîngă inconvenientul scrisului în serie, are şi marele avantagiu de a-şi distribui produsele pe medii intelectuale. Consumatorul de romane are preferinţe, gusturi şi criterii de evaluare ce fac posibilă existenţa geniilor tipografice, ca şi a talentelor de calitate mai rafinată, fără ca adevăratele valori să fie prejudiciate.

---

* Edit. „Cultura Naţională“.

Poate este o lege de higienă intelectuală, salutară pentru creator şi cititor deopotrivă, această distribuire a literaturii româneşti pe categorii sociale şi sufleteşti. Ne amintim de teoria unui critic minor al veacului trecut, Emile Hennequin, a cărui pretenţie „ştiinţifică“ era să reconstituie spiritul timpului după numărul ediţiilor unor opere şi repartizarea lor pe straturile sociale. O statistică în acest sens ar fi oricînd instructivă.

Dar ne-am abătut destul de la obiectul acestei cronici, care este romanul *Surorile Veniamin,* al d-lui Sergiu Dan. La a treia carte a sa, scriitorul a străbătut un drum şi a atins un punct de maturitate, de unde poate fi privit cu toată încrederea criticei. După *Arsenic,* cuceritoarea poveste, fluidă, de atmosferă sugestivă şi de o disciplină a expresiei într-adevăr clasică, prin simplitatea mijloacelor, d. Sergiu Dan reia genul romanului psihologic, aşa cum ni l-a indicat prima sa încercare, *Dragoste şi moarte în provincie.* De data aceasta, siguranţa de compoziţie, amploarea epică şi detaşarea faţă de personagii se găsesc într-un moment al deplinei lor stăpîniri.

D. Sergiu Dan este dintre acei puţini romancieri ai tinerei generaţii care urmăresc un ideal artistic, realizîndu-se într-o progresivă depăşire, în raport cu speranţele afirmate la debut.

Critica a cerut de nenumărate ori o schimbare de material şi de perspectivă umană şi artistică romancierilor noştri; abuzul de lirism, de ruralism, predilecţia pentru schemele psihologice reduse la tipul arivistului şi al învinsului, invariabil întîlnite în romanul social, s-au micşorat pînă la dispariţie aproape în ultimii ani. Literatura cu haiduci şi ţărani sentimentali, cu arendaşi feroci şi boieri idilici aparţine trecutului.

Viaţa contemporană urbană oferă complicate probleme, subtile cazuri de conştiinţă şi tipuri diverse; pasiuni reale încep să-şi facă loc în operile scriitorilor care astăzi îşi afirmă personalitatea în epica noastră. D. Sergiu Dan este dintre aceştia, şi romanele sale aparţin timpului nostru, corespund sensibilităţii prezente şi unui ritm de civilizaţie conştientă de sine însăşi. Nu este o simplă întîmplare că atîţia romancieri îşi aleg personagiile din mediul capitalei, că nu se sfiesc să privească tipurile contemporane şi peisagiile înconjurătoare cu un ochi deschis şi lucid. În *Patul lui Procust*, d. Camil Petrescu vorbeşte de Bucureşti ca de o realitate palpabilă, în *Întoarcerea din rai*, d. Mircea Eliade îşi plimbă eroii în acelaşi mediu, în *Steaua robilor*, d-ra H. Y. Stahl analizează un temperament feminin în acelaşi cadru, după cum d. Sergiu Dan îşi fixează acţiunea în *Arsenic* şi *Surorile Veniamin* în aceeaşi ambianţă morală de metropolă.

Chiar un romancier ca d. Rebreanu, după cîteva opere care îl circumstanţiau la un anume mediu şi anumite probleme, a simţit nevoia în *Jar*, indiferent de reuşită, să-şi ia eroii din burghezia bucureşteană. Evoluţie foarte firească şi singura posibilitate de a salva romanul contemporan de fantoşele vag simbolice şi de marionetele în general consacrate. Ceea ce înseamnă că romancierii buni ai timpului au renunţat la reţetele literare, la sentimentalismele liric dezbătute şi la psihologiile convenţionale.

Cel dintîi elogiu pe care-l aducem noului roman al d-lui Sergiu Dan este uşurinţa şi siguranţa verosimilă de a-şi urmări eroii în diferite medii. Acţiunea din *Surorile Veniamin* începe într-o staţiune balneară, psihologia personagiilor adaptîndu-se perfect la condiţiile de viaţă estivală ale unui moment de vacanţă profesională. Continuarea şi sfîrşitul ei se petrec în Bucureşti, dar şi aci nu numai într-un singur mediu, care ar limita orizontul faptelor şi al tipurilor.

Felicia şi Maria Veniamin, fetele unui profesor craiovean, după o cură de uşor snobism şi mondenitate, îngăduită de o lună de aparentă libertate, revin în mediul lor natural, cu preocupările şi habitudinile respective. D. Sergiu Dan izbuteşte însă din primele capitole să ne precizeze fizionomia morală a eroinelor, înclinaţiunile lor, dorinţele, reacţiunea temperamentală, cu o siguranţă ce nu se va dezminţi nici în restul romanului. Calitatea esenţială a unui romancier care nu abuzează nici de descrierea mediului, nici de schemele comode de psihologie. Acţiunea personagiilor şi ambianţa se împletesc într-o organică atmosferă conturînd oameni viabili, nu fantoşe descărnate. Fiindcă Felicia şi Maria sunt personagiile centrale ale romanului, este necesar să arătăm că schimbarea mediului le păstrează constanţa sufletească.

În dragostea Feliciei cu tînărul Mihai Vasiliu, agitator comunist şi marxist feroce, în dezamăgirile ei, în speranţele ei, vom regăsi pe aceeaşi fată sentimentală, în fond naivă, înclinată spre reflecţie, dar victimă a „bovarysmului“ ei revoluţionar. Iar în psihologia de fată comună, semidoctă, ambiţioasă şi amatoare de bogăţie a Mariei, mediul schimbat, aventurile ei, reacţiunile ei nu modifică nimic din intuiţia clară a personagiului, aşa cum îl simţim de la primele pagini.

D. Sergiu Dan şi-a studiat precis eroii, le-a calculat orice gest, orice gînd, i-a văzut în toate resorturile lor, alcătuindu-le o stare civilă fără surprize discordante. Cu o rară economie interioară, cu o compoziţie strînsă, cu un simţ al faptului semnificativ împins pînă la severitate, a ştiut să-şi anime personagiile de la început pînă la sfîrşit. O luciditate artistică dusă pînă la amănunt, un spirit autocritic necruţător ne amintesc că d. Sergiu Dan s-a format la estetica romanului de realism psihologic francez. Dozarea acţiunii, organizarea internă a capitolelor, sfîrşitul lor semnificativ, utilizarea nuanţelor de expresie, de observaţie, în stările morale ale eroilor, sunt calităţi însuşite din acelaşi izvor.

Romancierul nu păcătuieşte prin abundenţă, dar nici nu sucombă prin facilitate. Artă de ceasornicar migălos, de tehnician obsedat de perfecţie, viziunea de romancier a d-lui Sergiu Dan se conturează cu o preciziune clasică. Exemplu rar de disciplină a scrisului, într-o literatură de inegalităţi tinereşti, de veleităţi grandioase, schiţate numai, de dispreţ al tehnicii migăloase. O astfel de literatură trebuie gustată în nuanţele ei, în preciziunea şi finitul ei. Curăţită de asperităţi, ea nu este totuşi sterilizată, căci romanele sale au o atmosferă sentimentală, o duioşie corectată de simţul măsurii, un tragism ponderat de ironie, un fel de mijlocie a omenescului.

Că d. Sergiu Dan procedează cu disciplină clasică ne-o dovedeşte modul de a-şi caracteriza eroii. Fixaţi pe o axă sigură, în jurul căreia converg nuanţele subordonate, tipurile sale romaneşti sunt de o psihologie lineară. Ce sunt altceva surorile Veniamin decît două cazuri tipice de bovarysm ?

Felicia se lasă modelată de voinţa virilă a „revoluţionarului“ Vasiliu, îşi anulează personalitatea, împrumutînd ideile, resentimentele, modul de viaţă al bărbatului iubit. Dezamăgită, se retrage în sine, cu o resemnare fără murmur, cu o reticenţă sentimentală de „mică-burgheză“ rătăcită un moment într-o aventură înşelătoare. Jurnalul ei intim, monoloagele interioare o arată în esenţa ei adevărată. D. Sergiu Dan a urmărit-o pe această dublă psihologie, alternînd faptele cu reflexia, naraţiunea cu introspecţia. Maria este atît de tipică, în superficialitatea, în visul ei fals de a-şi trăi viaţa în lux şi adulaţie sentimentală, acceptînd voinţa lui Körner, amatorul de fecioare, pe care le plăteşte ca să le uite repede, încît dezmorţirea ei din hipnoza bovarycă echivalează cu revelaţia masculului pe care-l caută inconştient. Aventura ei cu Vasiliu, amantul Feliciei, pe care-l găzduieşte în casa închiriată de Körner ca să-l salveze de urmărirea poliţiei, este o simplă deşteptare din transă.

Psihologia acestor două femei evoluează între premise şi concluzie cu o siguranţă deplin calculată. D. Sergiu Dan a reluat vechea sa intuiţie a bovarysmului feminin din *Dragoste şi moarte în provincie*, dar i-a dat o expresie de o plenitudine, de un realism sufletesc şi o preciziune care gravează distinct două personagii.

Cu toată simetria de situaţie a surorilor Veniamin, victime ale aceluiaşi bovarysm sentimental, temperamental deziluzia lor provine din două structuri deosebite. Felicia este adevărata romantică, iar Maria numai o victimă a imaginaţiei erotice, de care, o dată decristalizată, se va mulţumi cu o viaţă instinctuală, pe care o căutase subconştient. Sunt nuanţe ce nu trebuiesc pierdute, căci altfel am comite nedreptatea de a confunda două personagii complet variate.

Vorbeam de intuiţia lucidă a mediului, pe care d. Sergiu Dan o are în cel mai înalt grad. Pensiunea d-nei Isăcescu, unde locuiesc surorile Veniamin, este atît de pregnant zugrăvită, începînd cu patroana şi trecînd printre figurile tuturor locatarilor : d-ra Angela, fata bătrînă, Atanasiu, Paludis, medicinista Lenuş Apostoliu, actorul ratat Ivănuş.

Aceeaşi pregnanţă şi în prezentarea funcţionarilor lui Körner, de la „Metropol Oil“, începînd cu Stamatin, şeful personalului, continuînd cu maniacul Binder, cu jovialul Teodorescu, cu nefericitul Silbert, pînă la vulgara Ana Silaghi şi la funcţionara tipică Elena Calciu ; iar Gertrude Tubig, metresa lui Körner, dizgraţiată prin venirea Mariei, îşi proiectează silueta cu o sugestivă apariţie.

D. Sergiu Dan conturează clar orice personagiu. Adalbert Körner, petrolistul donjuan, care-şi susţine prestigiul masculin prin valuta forte a lirei sterline, ar fi un personagiu uşor ameninţat de convenţional ; e însă realizat cu o siguranţă fără greş. Şi pe Mihai Vasiliu, cu cinismul, cu brutalitatea şi obsesia lui revoluţionară, d. Sergiu Dan l-a zugrăvit cu o lucidă stăpînire artistică, deşi se oferea unei prezentări caricaturale. Iar tovarăşii lui, poeţii Pîrvu şi Adamov, întregesc o atmosferă de autenticitate bucureşteană, de boemă şi de stil „nouă generaţie“.

Am voi să remarcăm atîtea reuşite, atîtea variate mijloace tehnice din acest roman. Povestirea, portretul, analiza directă sau prin monolog interior (jurnalul Feliciei are acelaşi sens) converg cu o inteligenţă artistică superioară să creeze atît mediul, cît şi personagiile.

Sunt cazuri cînd d. Sergiu Dan a izbutit să redea o ritmică a povestirii de o deosebită sugestie, ca în scena posesiunii Mariei, cînd reminiscenţele sfaturilor pe care i le dase mama sa, durerea fizică, precipitarea faptelor reuşesc să transmită o stare sufletească cu mult dinamism ; sau scena cînd Felicia surprinde pe Maria dormind cu amantul ei, părăsind priveliştea cu semisomnolenţa în care pluteau şi vinovaţii.

De la *Arsenic*, povestirea de o feerică ironie a vieţii lui Filimon, la *Surorile Veniamin*, armonios închegat, lucid construit în structura psihologică a eroilor, sobru în expresie şi obiectiv realizat în atitudinea lui umană, d. Sergiu Dan a trecut cu uşurinţă şi deplină posesiune a mijloacelor sale de scriitor la romanul de analiză.

1934

LUDOVIC DAUŞ:

„DRĂCEASCA SCHIMBARE DE PIELE"

Impresiile noastre despre opera anterioară a d-lui Dauş se topesc în depărtarea incertă a lecturilor la care n-am mai revenit vreodată. De aceea le putem acorda, deopotrivă, calităţi ce nu le aparţin sau le considerăm învăluite în aceeaşi brumă a trecutului, streină de orice intenţie de valorificare.

Romanul acesta, cu un titlu atît de ciudat şi nefericit literariceşte, dar aţîţător prin aerul lui enigmatic, cît şi desenurile de pe copertă şi din interiorul lui ar părea exclusiv o nouă contribuţie în lanţul nesfîrşit al operelor de senzaţie. Intenţie comercială sau veleitate artistică, acest exterior — colaborare a ochiului la impresia literară — e dovada unei oscilări între industrie şi artă.

Cadrul ostentativ monden, atenţia dată modei, mobilierului, tonul frivol şi cultivarea amănuntului picant sau, şi mai des, a scabrosului indică suficient dozarea conştientă a elementelor de succes. Acest interes de atmosferă, superficial, formează şi inferioritatea artistică a romanului; însă, ca toţi scriitorii dotaţi cu însuşiri medii, autorul, prin mijloace exterioare şi de inofensivă frivolitate, crede că poate mai uşor trata o problemă psihologică sau chiar infuza, discret, morala fabulei. Aci stă diferenţa specifică între creatorul de valori literare şi un scriitor oarecare: la primul, elementele psihologice se subordonează creaţiei, iar atmosfera reiese firesc din conturarea adîncă a psihologiei; scriitorii mari, tratînd situaţii aşa-zise „scandaloase" sau insistînd asupra unui mediu, vor interesa mai întîi prin creaţie, în al doilea rînd prin elementele caduce, de modă şi atmosferă.

Cu aceste esenţiale rezerve, romanul d-lui Dauş nu e însă lipsit de interes şi unele calităţi literare. Scris cursiv, pe alocuri concentrat, ca stil, deşi într-o limbă nu îndeajuns supravegheată (inundată supărător mai ales de franţuzisme), rareori vulgară, schiţînd sumare siluete, îndemînatic prinse, romanul se concentrează în jurul unei singure figuri: Zoe Pleşea, soţia unui avocat mai vîrstnic ca ea, muncitor şi cumpătat, mamă devotată şi de un lung şir de ani credincioasă vieţii burgheze, morale pe care o trăieşte din temperament şi convingere; brusc însă e luată de şuvoiul trepidant al plăcerilor postbelice, îşi urăşte bărbatul, devine frivolă şi se prăbuşeşte-n aventura banală cu pictorul Paul Luncescu, o secătură ce şi-a făcut un scop din seducţie şi plăceri; chinuită de viciu şi luptînd contra lui, sfîrşeşte-n ghearele demenţii. Subiect fără noutate, desigur, dar progresiv şi meşteşugit dezvoltat.

Însă punctul instabil al creaţiei d-lui Dauş îl formează enigmaticul, mai just multiplul aspect al cauzelor ce determină această „drăcească schimbare de piele"; dacă literariceşte e nefericit, în schimb titlul e sugestiv prin limitarea ce de la sine o indică. Căci, în definitiv, nu ştii unde cade accentul acestei metamorfoze psihice. Se explică oare prin influenţa mediului frivol, prin calităţile lui Paul (pe care nu le dovedeşte o clipă), prin acea licitaţie a lenjurilor Nataşei pe care le cumpără Zoe, fără o necesitate simţită, prin diferenţa de vîrstă dintre ea şi Pleşea, sau prin o deviere subită, subconştientă a eului ei echilibrat? Parţial, răspunsul ţi-l dă oricare din acestea, în mod definitiv nici una din cauzele enumerate. În această lipsă de fuziune — aparent complexitate de nuanţe — constă slăbiciunea romanului: psihiatria e domeniul comod în care se refugiază scriitorii ce scapă din mînă firele psihologice.

Există, totuşi, în romanul d-lui Dauş un procedeu ingenios, ce exprimă, în acelaşi timp, şi abilitatea sa psihologică, şi o discretă ironie: acea păpuşe care simbolizează iubirea frivolă, în care Zoe întrupează obsesia lui Paul;

procedeul s-ar părea artificial, poate chiar pueril ; d. Dauş îl utilizează însă cu precauţie şi oarecare fineţe, servindu-i de elucidare psihologică : în fiecare femeie există o dorinţă latentă de a se da cuceritorilor cu notorietate ; în fiecare germinează obsesia de a fi sedusă, de a se şti prin aceasta supravalorificată, în atributele sexului, faţă de toate celelalte pe care întîmplarea le-a înscris în statistica plăcerilor unui donjuan. Instinctul frivolităţii zace în cea mai cinstită femeie ; cînd se simte înlăturată de la o glorie pe care ştie c-ar putea-o cuceri, riscă totul ; în capriciul de a se-nălţa, pe scara instinctelor sexului, mocneşte însă şi germenul descompunerii ei morale.

Prin această intuiţie şi prin procedeul abil de a o ilustra, deşi fără multă profunzime, în Zoe Pleşea, d. Ludovic Dauş a reuşit să schiţeze un tip feminin, sub un anumit aspect. E un semn bun, care, poate, va fi şi o garanţie...

1927

LUDOVIC DAUŞ:

„ASFINŢIT DE OAMENI“ *

(roman)

În *Asfinţit de oameni* d. Dauş reia tradiţia romanului social, început de N. Filimon, trecut prin Duiliu Zamfirescu şi ramificat, cu adaptările necesare, pînă în timpul prezent. Moldovean de origină, scriitorul păstrează o contemplativitate domoală în monografia aristocraţiei botoşenene în descompunere, deşi nu este un liric. Romanul nostru social deviază de obicei spre satiră violentă, cu un rechizitoriu încărcat de concluzii pesimiste. Recunoaştem că d. Dauş s-a menţinut într-un ton de placidă expunere a evenimentelor, fără caricaturizări forţate şi cu o nostalgie ponderată după vremurile apuse. Mai psiholog decît îngăduie convenţia naţională a genului, se mişcă printre fapte şi oameni cu un ochi atent şi de un realism bucolic, cu toate viciile pe care le evocă, într-o societate în rapidă dezmembrare.

Eroul romanului este echivalentul lui Dinu Păturică şi al lui Tănase Scatiu, în provincia de peste Milcov. Vangheli Zionea, grec de origină, aventurier şi inteligent, ucigaş al maicilor Epraxia şi Maria, de la Mînăstirea Văratic, arendaş, proprietar şi deputat, după ce a fost naturalizat, profită de cangrena din jurul său, înălţîndu-se pe putrigaiul social al boierimii, cu suflet dîrz şi candori de purificare prin amor, necesare să-l facă simpatic. D. Dauş priveşte procesul decăderii boierilor şi al ridicării veneticului Zionea ca un fapt biologic. Triumful celui mai tare e astfel acceptat, fără lamente şi repulsii etice. Între o imoralitate pasivă şi leneşe e un spectacol tonic victoria unei imoralităţi viguroase ; viaţa îşi urmează legile, peste convenienţe şi rezerve subiective. Cea mai mare grije a lui Zionea este îmbogăţirea, pentru care şi ucide pe cele două maici ; ajutat de împrejurări şi ferm pe voinţa de a parveni, Vangheli e de o distincţie care-l deosebeşte de confraţii lui de arivism. Însăşi înfăţişarea lui fizică îl face atractiv, mai ales faţă de femei, iar nevoia de a se limpezi prin iubire îi acordă o umanitate absentă eroilor de nudă ascensiune din romanul nostru social. E drept că afecţiunile lui sunt şi rezolvări practice, dar iubirea primei logodnice, Consuela Stihi, dezgustată de intrigile femeilor interesate să nu-l piardă pe Zionea, şi dragostea Floricăi Negură, constantă şi conştientă, îl situează într-o regiune de posibil sentimentalism. Parvenitul d-lui Dauş este superior celorlalţi semeni literari ; calitatea lui nu ştim dacă vine din obiectivitatea romancierului, din atmosfera Moldovei sau din realitatea interioară a eroului. Dinu Păturică şi Scatiu îşi termină procesul de ascensiune în mod tragic ; odios şi fără cruţare, îşi primesc pedeapsa, fie melodramatic, fie din reacţiunea victimelor. D. Dauş nu-şi maltratează eroul, nu-l expune la răscumpărări de crime şi nici nu-i pune obstacole în viaţă. Zionea se descurcă singur, abil şi veridic. Autenticitatea lui îi dă un aer de fiinţă normală şi foarte răspîndită în societate. E un merit esenţial al romancierului, scăpat de parţialitatea inevitabilă unui evocator de chefuri şi aventuri amoroase din trecutul unei boierimi în repede degenerescenţă, pe ale cărei ruine s-au vărsat pîraie de lacrimi literare !

---

* Editura „Adevărul“.

Fresca epică din *Asfinţit de oameni* cuprinde nenumărate figuri pitoreşti, de prezentare statică şi descriptivă, cu intenţia de a întregi o atmosferă socială şi morală. În preciziunea portretistică şi în situarea locurilor, a numelor şi stării civile a personagiilor se pare că d. Dauş s-a folosit de cronica vie a Botoşanilor. Romanul său poate fi un document, cu relatări controlabile în memoria generaţiilor

vechi. Este, desigur, o presupunere a noastră ; de altfel, însăşi lectura mai anevoioasă a acestor pasagii documentare este un motiv să le considerăm ca incursiuni de cronică locală. În importanţă literară, a doua figură imediat următoare lui Zionea este Nataliţa Dragnea, fiică naturală din os domnesc, femeie de pat obştesc şi calcule interminabile, mijlocitoare de căsătorii, cu profituri personale, amantă care grevează punga clienţilor sentimentali cu inumanitate de cămătar. Nataliţa e vie şi de o psihologie tipică ; există şi astăzi, în provincie, ca şi în capitală, cu mai puţin blazon, dar mai accentuată abilitate şi mai întinsă rază de acţiune. E prostituata de lume bună, cu aparenţe de obiceiuri burgheze, tolerată în familii şi nelipsită din orice aranjament, doamna galantă respectată de necunoscători, detestată de cunoscuţi, dar primită ca o necesitate de legătură între oameni cu suspecte moravuri, exercitate pe ascuns. Nataliţa a fost amanta lui Negură, socrul lui Zionea, a acestuia însuşi şi a tuturor de la care a putut recolta beneficii. De o trivialitate fără margini, ea îşi utilizează soţul, pe bietul proxenet involuntar Dragnea, martor al destrăbălării ei succesive, să-i descurce drumurile, în plasa de păianjen a plăcerilor ei remunerate. Ratat şi degradat de soţie cu perversitate, Dragnea e un învins, un fel de Pană Trăsnea Sfîntul, devenit portar de bordel casnic, suflet duios, care îşi consumă viaţa în contact cu florile, unica lui pasiune inocentă.

Femeile din *Asfinţit de oameni* sunt născute prostituate ; tînăra Caliopi, sora lui Vangheli, intră cu uşurinţă în societatea înaltă botoşeneană, graţie adaptării ei la moravurile tarifate ale mediului. Amantă costisitoare a lui Negură, Caliopi e biciuită de acelaşi instinct de parvenire ca şi Zionea. Cu abilitate strică hotărîrea a două familii de a se înrudi, sustrăgînd pe descreieratul Polidor Gursky, fiu de venerabil aghiotant al lui Cuza, putred de bogat şi destinat să fie soţ al Floricăi Negură, care îl prefera totuşi pe Vangheli. Caliopi se serveşte întîi pe ea, reuşind să-l lege pe Polidor de farmecele ei valorificate pecuniar, dar îi facilitează şi lui Zionea drumul spre inima fetii lui Negură. În acelaşi cortegiu de metrese profesioniste, cu avariat prestigiu social, se situează şi Elvira Mustea, care cu ştirea mamei sale îşi vinde suspinele erotice, pe canapeaua paternă, lui Bozan, de o dărnicie intermitentă, căutînd să capteze însă stipendiile mai substanţiale ale lui Zionea. Femeile se-nţeleg între ele, se ajută şi se tolerează, şi numai primejdia căsătoriei clienţilor le încaieră într-o trivialitate cu delaţiuni înrăite. Aristocraţia botoşeneană evocată de d. Dauş apare astfel ca un vast bordel. Dacă bărbaţii se macină prin chefuri şi inactivitate şi sfîrşesc prin sinucidere, după ce s-au ruinat, ca prinţul Cantacazi şi tinerii Dan şi Tăutu, femeile rezistă, se adaptează, se vînd şi se concurează cu o neruşinare pe care numai privelegiul lor social le-o îngăduie. D. Dauş creionează şi cîteva tipuri comune de politicieni locali, cu ideologie de bodegă şi ambiţiuni sterpe ; de asemeni, îşi populează romanul cu inevitabili cămătari evrei, lipitori ascunse, care-şi sug hrana din sîngele infectat al cartoforilor şi amanţilor jefuiţi. Ei alcătuiesc un consorţiu tacit cu vînzătoarele de trupuri din buna societate din Botoşani, precipitînd, prin alianţa aceasta, dezagregarea familiilor şi ruina averii celor de neam boieresc. Un roman social implică şi judecata autorului. D. Dauş s-a ferit de imixtiuni directe ; şi-a ales însă un *raisonneur* în figura preşedintelui de tribunal localnic, elocventul Ciulei, fost prin străinătăţi, resemnat să mucezească în provincie, spirit lucid, cu o amărăciune conţinută şi cu o curiozitate dezinteresată ; el urmăreşte procesul ascensiunii lui Zionea, încurajîndu-l, el autentifică legal descompunerea morală şi înstrăinarea averii boierilor scăpătaţi prin vicii şi largheţă dementă. Neadaptat la moravurile curente, circulă izolat prin lume şi asistă cu o satisfacţie tristă la un spectacol de carnaval porcesc.

Deşi fără noutate a temei, cu pitoresc exterior şi tipuri statice şi episodice, romanul d-lui Dauş se citeşte cu interes şi reţine prin liniştea lui expozitivă. Scris cu o cursivitate concentrată, chiar atunci cînd unele capitole se întind prea mult în document social şi retorică de ideologie paseistă, *Asfinţit de oameni* e o replică preţioasă la jelaniile lirice ale prozatorilor moldoveni, romantici prin esenţă şi poeţi prin temperament. Moldovenismul d-lui Dauş constă într-o naivitate bucolică şi în scenele de frivolitate şi viciu. Realismul său e atenuat de o onestitate, fără adîncimi de evocare şi subtilităţi de psihologie. Dacă multe capitole se intitulează cu ostentaţie de roman-foileton, procedeele generale de expresie rareori concede gustului popular. Cu *Asfinţit de oameni*, d. Dauş reintră în actualitatea literară cu un document de monografie socială, cu atît mai remarcabilă cu cît a renunţat la incriminări retorice faţă de pitoreştii săi eroi.

1932

N. DAVIDESCU:

„FÎNTÎNA CU CHIPURI“ *

(roman)

Romanul d-lui N. Davidescu, *Fîntîna cu chipuri*, ne poate demonstra cît de arbitrare sunt clasificările istoriei literare. S-ar părea astăzi că trăim atît de departe de simbolism, că mai ales romanul contemporan n-a profitat nimic din estetica și procedeele unui curent cu un glorios trecut, chiar în literatura noastră. Totuși, fără ambianța simbolistă, n-ar fi fost posibilă apariția *Fîntînei cu chipuri*. Există aci o predilecție pentru jocurile obscure ale subconștientului, o neostenită interferență de simboluri, o extenuare pe axele asocierii și disocierii gourmontiene și o ținută a expresiei de un căutat și savuros prestigiu artistic. Estetismul pe care atîția tineri scriitori îl cred steril este însă unica substanță a romanului d-lui Davidescu.

Fabula pe care se grefează tema acestei subtile sondări în misterul creației artistice este un simplu pretext. Romancierul Pan Ioniță Drăcea, obsedat de figura unei enigmatice femei, pe care o zărește într-o mașină, este nu atît o personalitate cu stare civilă, cît un simbol al artistului. Începutul arbitrar al faptelor, cu predestinata afinitate care-l face să închirieze locuința Lydiei Sarpe, văduva solitară, care-și petrece timpul într-o clădire prea mare, înconjurată de un parc și de tăceri fermecătoare, numai în tovărășia servitoarei Flora, nu mai are nimic din ilogicul realității. Toată acțiunea se va petrece pe un plan de ficțiune, cadrul vieții concrete rămînînd numai o schemă în care pulsează o altă viață, aceea a gîndurilor și a imaginilor. De altfel, întreaga desfășurare a evenimentelor interne din *Fîntîna cu chipuri* dizolvă noțiunea de roman, înlocuind-o cu aceea de eseu. Romanul d-lui Davidescu rămîne, credem, încercarea cea mai amplă din literatura noastră de a defini într-o laborioasă ficțiune estetica unei întregi școale a simbolismului. Să nu uităm că d. Davidescu este printre cei dintîi poeți care au experimentat narcozele sensibilității moderniste și mai ales este cel mai prețios critic al generației sale, care a căutat să surprindă cîteva aspecte și a glosat cîțiva creatori ai noului curent. În *Fîntîna cu chipuri* își dau mîna, într-un suprem efort, poetul simbolist și criticul lucid, împletind evocarea cu analiza, ca să definească estetica unei școli.

Dar să revenim la tema romanului : Necunoscuta întrezărită de Pan Ioniță Drăcea este numai imboldul prim al unei opere. Numită poetic Una Laris, ea va fi motivul muzical în jurul căreia se va crea simfonia de imagini a romanului. Mutîndu-se la Lydia Sarpe, Drăcea caută numai un mediu prielnic scrisului. Însă de aci încolo un subtil proces de decantare a visului în realitate și de întrepătrundere a realității în vis va țese o întreagă fantasmagorie, modificată sub această paralelă influență, colaborînd să dea naștere operii de artă.

Pan Ioniță Drăcea este el însuși o personalitate disociată : autor și actor, creator și contemplator al modului cum se agregă ficțiunea în spiritul lui. Pe oglinzile acestea paralele, *Fîntîna cu chipuri* devine astfel un atelier de lucru, în care se găsește materialul brut și uneltele care-l prefac, dar în care vei putea urmări numai cîteva etape ale procesului de creație.

Ambiția d-lui Davidescu este una din cele mai vaste : a surprinde însuși procesul de creație, în germinarea lui misterioasă, este o temă faustiană. Din cele trei elemente care vor fuziona să alcătuiască opera de artă, realitatea, fantezia transfiguratoare și sinteza lor, care este însuși romanul, noi nu luăm cunoștință decît despre cele dintîi. Căci sinteza însăși este un rezultat, nu o pregătire. Ea nu poate fi analizată, ci numai trăită. Dar analizînd-o în timpul formării, d. Davidescu o face obiect de studiu, material de reflexie lucidă, descompunîndu-i vraja în părți izolate. Romanul devine și el ilustrarea unei estetice, dar nu însuși romanul romanului. Fiindcă a face ficțiunea unei ficțiuni înseamnă a transpune în pură psihologie, fără contingențe cu realitatea, un proces inanalizabil la rece.

---

* Edit. „Naționala-Ciornei“.

Atîtea formule pe care d. Davidescu le pune în gura lui Pan Ioniță Drăcea pot fi înțelese în izolarea lor și în substanța lor rațională. A le da o viață este cu neputință. Iată această glosă, pe care o-nțelegem în esența ei, dar pe care n-o putem vedea transformată în însuși subiectul romanului :

„Eu cred într-un fel de lege fizică, în univers, de reversibilitate a gîndului, a gîndului sau a imaginii, a sufletului, numai la nevoie, în dublul lor material și apoi contrariu. Nu se poate naște undeva o cugetare fără să își aibă mai dinainte, cine știe unde, și realitatea ei imediată și corespondentă. Trăiesc însă numai acelea care au norocul să se găsească atunci cînd trebuie și să se fecundeze reciproc“ (pag. 22).

Ceea ce vrea să demonstreze d. Davidescu este, fără-ndoială, propoziția că opera de artă este suprapunerea cîtorva imagini reale, asocierea și disocierea lor, în raport cu o imagină ideală. Creația este un act de cunoaștere, dar un act atît de complex, încît este o sinteză între real și imaginar. Una Laris, eroina trăită într-o intuiție narcisiană a spiritului, este însăși sinteza dintre Lyda Sarpe, Flora și această halucinantă proiecție a eului. Aci este și nodul dezbaterii esteticei din *Fîntîna cu chipuri*. Însă procesul acesta, atît de clar în formularea lui rațională, nu poate fi sugerat decît printr-o serie suprapusă de simboluri. Dificultatea provine tocmai din imposibilitatea de a sintetiza aceste simboluri într-o imagine unică, globală, care să fie însăși creația, în toată plenitudinea ei realizată. Parțial, simbolurile sunt evocări de peisagii interioare pline de poezie ; cînd autorul vrea să le sudeze, atunci recurge la reflecția lucidă. Cum spuneam, romanul se transformă fatal în eseu. Niciodată nu vom dobîndi intuiția romanului ca proces de creație, ci vom surprinde numai disociat evocările de o parte și meditația estetică de alta. În această ireconciliere a misterului analizat pe cale rațională, cu integrala lui revelare, pe cale intuitivă, ratează tema din *Fîntîna cu chipuri*.

Din conștiința că actul creației este el însuși o mitologie, d. Davidescu, ori de cîte ori vrea să sugereze procesul subconștient al fanteziei creatoare, recurge la imagini mitologice. Asociațiile poetice ale lui Drăcea se rezolvă în cortegii de nimfe și fauni, în peisagii de grațioasă bucolică antică. Dar au aceste precauțiuni de cuceritoare poezie vreo legătură directă cu însăși creația romanului pe care și l-a propus să-l scrie Drăcea ? Dacă ar fi astfel, am putea la sfîrșit integra toate evocările parțiale într-o sinteză dominatoare și am obține însuși romanul la formația căruia se pretinde că asistăm. Ciudat însă, putem spune mai curînd că asistăm la un fel de degradare a fanteziei și la un joc al capriciului imaginației care se modelează pe potriva realității. Identificarea Lydei Sarpe cu Una Laris, prin dragostea reciprocă dintre romancier și proprietara sa, deschide o altă perspectivă, aceea a psihologiei umane a creatorului, care-și realizează o ficțiune într-o persoană tangibilă. Psihologia creației este fantasmagoria unor acte de pură conștiință ; pentru a-i urmări procesul nu e nevoie de un cadru real ! Așa cum a procedat, d. Davidescu a reluat estetica romanelor lui Rémy de Gourmont, într-o nouă ficțiune, de o intensă poezie bucolică. Poate este mai bine așa decît să fi adoptat metoda dosarului unui roman, ca André Gide în *Le journal des faux monnayeurs*.

Pentru analogia de interpretare ce există între procesul creației muzicale, așa cum d. E. Lovinescu a definit-o de nenumărate ori, și între același mod de a înțelege creația poetică, citām acest instructiv pasagiu din volumul d-lui N. Davidescu, a cărui contribuție la explicarea simbolismului este anterioară autorului *Poeziei noi :*

„Simt încă putința de a duce înainte, ritmic, bagă bine de seamă, firul de sensibilitate pe care am pornit, și am convingerea că e singurul lucru de care trebuie să se preocupe un autor. Ritmul sufletesc al scrisului este pîinea cea de toate zilele și supremul lui adevăr. Restul vine de la sine“ (pag. 189).

Sau : „Una Laris este și nu este Una Laris. Ea s-a trezit a fi un cîntec. Întîile ei note nu mai sînt, firește, aceleași din portativul următor ; dacă însă toate laolaltă, desfășurîndu-se succesiv și notă cu notă, în parte, fac, după aceea, o melodie, apoi ajunge cu prisosință“ (pag. 190).

Cartea d-lui Davidescu are darul de a fi un ferment la meditaţie pe tema creaţiei şi este un caz tipic de eseu sub formă de roman.

Dacă, în totalitate, *Fîntîna cu chipuri* este o pură fantasmagorie pe tema actului creaţiei poetice, sunt totuşi unele pagini de poezie care vor rămîne printre cele mai valoroase pagini antologice din opera d-lui Davidescu şi din acest roman. În special capitolul al VI-lea, în care evocă grădina feeric transfigurată a Lydei Sarpe, cu viziunea mitologică a Florei şi olteanului Dănăilă, cuprinşi într-o frenezie dioniziacă de cîntec şi iubire, este o admirabilă pildă de graţie, de fantezie şi expresie artistică. D. Davidescu îmbină în stilul său o puritate abstractă cu o muzicalitate fluidă şi colorată. Prin *Fîntîna cu chipuri* se depăşesc toate poemele în proză ale florei simboliste, atît de amatoare de mitologie sentimentală.

1934

N. DAVIDESCU:

„HELADA“

(poem) *

În literatura atît de diversă ca preocupări şi teme a d-lui N. Davidescu există o unitate, care este şi măsura personalităţii sale — inteligenţa artistică. Dintre scriitorii generaţiei sale, cu începuturile fixate acum vreo trei decenii, d. Davidescu a urmat una din cele mai laborioase cariere, fără să atingă popularitatea nici chiar la punctul maturităţii sale, nedepăşind o notorietate acceptată într-un cerc foarte restrîns. Explicaţia acestei izolări trebuie căutată în însăşi natura talentului său, a cărui luciditate provenită dintr-un sever intelectualism nu poate duce la succes. Sunt astăzi scriitori cu mult inferiori d-lui N. Davidescu şi care au avut totuşi „momentul“ lor, deşi au epuizat o formulă artistică şi o substanţă sufletească pînă la saţietate. Istoria literară are, între altele, şi menirea de a restitui unor literaţi compensaţii pe care nu le-au avut la timpul cuvenit. D. Davidescu va beneficia între primii de aceste reparaţii tardive. Ne gîndim la destinul fericit al d-lor Brătescu-Voineşti şi I. A. Bassarabescu, a căror „operă completă“ a cunoscut elogiile, pe care istoria literară nu le va mai ratifica cu aceeaşi generozitate. Ceea ce a-ndepărtat publicul de literatura d-lui Davidescu este însuşi caracterul ei de necontenită experienţă artistică. Cititorul are optica simplistă: acceptă cu entuziasm pe scriitorii reductibili la o formulă, asimilabilă prin sentimentalitatea lui directă. D. Davidescu a refuzat cu obstinare să se definească, adică să se limiteze. Nu voim să facem din d-sa o victimă a ingratitudinii contimporane, ci voim mai curînd să-i explicăm restrînsa audienţă publică. A-nceput prin a se ralia simbolismului, într-o vreme cînd era ridiculizat şi neînţeles. Dar d. Davidescu nu este un simbolist, după cum nu este nici un romantic, nici un clasic. Sensibilitate eclectică, acest literat a mers cu pînzele larg deschise după bătaia tuturor vînturilor artistice. Cînd a fost la zenit lirismul satanic baudelairian, a baudelaireianizat, cu luciditate, cu aplicaţie şi suficientă răceală, ca să-şi fi putut defini fizionomia. În *La fîntîna Castaliei* şi în *Inscripţii*, d. Davidescu a fost modernist cu voinţă artistică ; în *Cîntecul omului (Iudeea)* şi în *Helada* este parnasian cu exclusivitate, în *Leagăn de cîntece* s-a dovedit poet de suavităţi şi gingăşii lirice care anulau maladivitatea *Inscripţiilor*. Aceasta, deocamdată, în poezie, căci proza d-lui Davidescu nu este mai puţin variată. În *Sfinxul* şi *Crima din strada Nopţii* a cultivat nuvela fantastică, ca în *Conservator et C-ie* să reia tradiţia romanului social ce purcede din Filimon. Mai tîrziu, în *Vioara mută*, a realizat unul din cele mai migăloase, mai echilibrat construite romane de analiză psihologică, spre a aborda, în *Fîntîna cu chipuri*, romanul simbolist, cu o subtilitate egală. Adăugaţi la acest mozaic o activitate de critic cu un precis simţ al valorilor, mai ales ale poeziei noi — pentru care printre cei dintîi a luptat s-o impună atenţiei publice — şi veţi avea o imagină sumară a scriitorului N. Davidescu.

---

* Edit. Fundaţia pentru lit. şi artă „Regele Carol II“.

Nicăieri poate nu este mai evident faptul că d. N. Davidescu are o concepţie intelectualistă a artei, de o severă disciplină formală şi de o laborioasă aplicaţie, ca în poezie. Noul său volum, *Helada*, subintitulat „poem“, este alcătuit dintr-un ciclu de poezii care-şi propun să evoce un stil de simţire şi cugetare, acel al lumii elenice. Unitatea „poemului“ nu stă însă în viziunea lui lirică, fiindcă d. Davidescu retrăieşte prea mult prin intelectualitate universul Greciei antice. Se simte în *Helada* că avem de-a face mai mult cu un subiect precis delimitat, tratat cu aplicaţie conştiincioasă şi cu o voinţă artistică stăpînă pe sine ; poetul îşi asimilează

mitul elenic din lecturi şi prin clare definiţii intelectuale. D. Davidescu este un meşteşugar abil, un lucid constructor de poeme, în strofe logic desfăşurate. Emoţia lirică, sugestia verbală se sterilizează în lapidare sentinţe, în caracterizări intelectuale exacte, referitor la personagii mitologice sau din istoria şi cultura elenă. N-am găsi astfel o mai potrivită caracterizare a ciclului poetic din *Helada* decît acest *Epilog*, sentenţios, lucid şi echilibrat în structura lui, autodefinire preţioasă, fiindcă d. Davidescu însuşi cunoaşte preciziunea critică :

Am văzut Helada-într-o uşoară
Pînză de coloane şi ruine,
Şi, prin ea, s-a deşteptat în mine
Zeul care-am fost odinioară.

Noaptea mi-a vorbit atunci cu glasul
Apelor în albia lor moale
Şi, cu toate graţiile-n poale,
Mi-a oprit în mijlocul ei pasul.

Ne-am privit făpturile ca două
Cunoştinţe-n linişte-nnoite
Şi-nde noi am oglindit ursite
De luceferi într-un bob de rouă.

Am desăvîrşit în ea gîndirea
Susceptibilă prin înălţare
Să dureze, ea, cuvîntul care
Să-i învestmînteze-n aur firea.

Am condus în mine însumi zborul
Odisseei *şi al* Iliadei
Pe podişul ţărmului Heladei
Cu corabia în vînt şi norul.

M-am jucat cu Afrodita pentru
Că era frumoasă şi-nţeleaptă
Şi-am făcut din flacăra ei dreaptă
Sferă sufletului meu şi centru.

Pan, satirii, nimfele şi zeii,
Eroinele şi cu eroii,
Mi-au păzit în cuget ca zăvoii
Şi mi-au rîs în inimă ca mieii.

Spiritul elen, în zbor, şi gîndul
Înţelepţilor în pas cu timpul
Mi-au înfăptuit din nou Olimpul
Şi mi l-au cinstit împrospătîndu-l.

Luptele atîtor generaţii,
Munca lor atît de omenească,
Şi-au găsit expresia firească
În căldura unei inspiraţii.

Gîndul apoi, izvorît fierbinte,
A suit cît a putut să suie
Şi s-a rotunjit acum statuie
De granitice cuvinte.

Cine poate să-şi formuleze atît de lucid elanurile lirice dă, fără-ndoială, şi dovada că şi-a propus să realizeze o poezie tematică. Cele mai multe exemple ne-ar duce astfel la concluzia puţin dezarmantă a unor subiecte corect versificate, a unui parnasianism care se satisface în propria lui dexteritate formală. Dacă d. Davidescu nu este un poet de suflu ciclic, dacă viziunea sa lirică nu ne vrăjeşte în cristalul prea transparent al poemelor, putem cita totuşi atîtea realizări antologice prin puritatea lor de expresie. Şi nu este mai puţin adevărat că adesea artistul a strecurat şi un fior sau a înviat într-un desen tremurat o figură de o senzaţie de seninătate, de echilibru interior, care trec şi dincolo de simpla tehnică. Este mai drept să remarcăm acele poezii care nu-şi pierd nimic din conturul lor, chiar dacă facem abstracţie de integrarea lor într-un ciclu. Oriunde mitologia şi istoria iau un sens simbolic, de-atîtea ori d. Davidescu scapă de simpla dexteritate, născînd o vibraţie interioară :

Psichè venea ca un izvor
De frăgezime şi lumină
Şi ca un freamăt de albină
Învesmîntat în ea uşor.

Se legăna ca o tulpină
A unui gînd turburător
Pe galbenul unui covor
Al cîmpurilor de sulfină.

Mi-a rîs apoi ca unui zeu,
Dar n-a fost decît geniul meu
Răsfrînt în treacăt în afară ;

A stat în urmă ca o stea
În cupa unei nopţi de vară,
Şi n-a fost decît umbra mea.

(*Psichè*)

Simbol clar, explicat, de o suavitate care circulă printre rînduri discret. Alteori plenitudinea verbului şi vigoarea descriptivă se-ntîlnesc într-o fericită fuziune :

Masca i-a transfigurat împărăteşte
Liniile feţei lui întunecate,
Diadema de pe cap îl ocroteşte,
Iar armura-l scoate din eternitate.

Spada-n flori de crini pe şold apasă
Cu mînerul ei lucrat în corn de taur
Şi coloanele-mpletesc în juru-i plasă
Şi tot plasă fac brăţările de aur.

Pietre rare-mprăştiate-ntre tibule,
Plăci de-argint cu pectoralele grămadă,
Risipesc cu frăgezimi de libelule
Jocul lor de purpură şi de zăpadă.

E mormîntul regelui de la Mycena,
Stîlp de veghe la cetatea lui şi-n humă,
Şi e fastul de la curtea lui şi trena
Mărturie a strălucirii lui postumă.

(*Mormîntul regelui de la Mycena*)

sau această inscripţie gravînd o *Urnă funerară :*

I-a dat olaru-nfăţişarea plină
A unui bulb împărătesc de ceapă
Şi-a încrustat în zmalţuri cu lumină
Un peisaj oriental de apă.

Solicită drumeţului o floare
Libaţie de rouă dimineţii,
Zefirilor miresme şi răcoare
Şi greierului cîntecul vieţii.

E pentru tînăra şi blonda Heră
Care-nflorea cu zîmbetu-i natura
Şi care încă-o dată-ţi mai oferă
În macul stins depe mormîntu-i gura.

Am mai reţine, pentru frumuseţea lor plastică, *Corintiană* (pag. 62) şi *Peisaj de seară* (pag. 85), *Stela funerară* (pag. 100), *Europa* (pag. 106) şi *Acteon* (pag. 129).

Sunt cîteva poeme, în *Helada,* care se desfăşoară pe unde de lirism pur, fără aluzii istorice şi mitologice elene. D. Davidescu le-a înglobat în acelaşi ciclu, probabil pentru seninătatea lor de un clasicism interior neîndoios. Şi nu i-aş aduce un convenţional elogiu dacă aş considera aceste poeme la acelaşi nivel cu unele din cele mai bune poezii ale lui Duiliu Zamfirescu, al cărui clasicism a fost atît de organic. Reproducem numai următoarea *Aşteptare :*

Facă Notos care mişcă
Algele-n adînc să fie
Luntrea ei trandafirie
Sigură ca o podişcă.

Nereidele să-i spună
Bunătatea-naltei pronii
Şi să-i fluture-alcionii
Scăpărări de clar de lună.

Fie-i gîndul meu prielnic
La dus jertfă şi jertfelnic,
Iar la-ntors făclie fie-i ;

Kràtere cu vin adastă
Înfundate-n crama viei
Gura ei de floare castă...

la care am adăuga încă *Lacrimi* (pag. 94), *Pastorală* (pag. 95), *Amintire* (pag. 109), *Idilă* (pag. 117) şi *Chemare* (pag. 122).

La d. Davidescu disciplina artistică, inteligenţa estetică şi voinţa de înnoire sunt atît de nobile, încît orice operă a sa este un triumf al lucidităţii, un stimulent de intelectualitate şi semnul unei evoluţii care nu se lasă împietrită într-o formă ultimă. Experienţele sale artistice mărturisesc mistica unui estetism în care conţinutul este un simplu material ce trebuie modelat expresiei.

1935

N. DAVIDESCU:

„ROMA“

(poem) *

O evocare ciclică a civilizaţiilor este o întreprindere demnă de tot respectul, dar şi plină de toate primejdiile. D. N. Davidescu n-a putut să le ocolească nici în *Iudeea*, nici în *Helada* şi este peste putinţă să le evite în *Roma*. O poezie savantă este semnul unei sterilizări a simţirii, căci emoţia istorică este ameninţată de livresc la fiecare pas. A reconstitui o civilizaţie nu înseamnă a verifica o sumă de antichităţi. Poemele d-lui Davidescu ne-nvaţă, cu ostentaţie şi preciziune, despre zeii, eroii, viaţa şi chiar peisagiul latin. Este aci o nobleţe didactică, sentenţioasă, dar monotonă prin tehnica ei laborioasă.

Un astfel de lirism este de epocă decadentă ; l-a cunoscut şi literatura latină, prin Ovidiu, l-a practicat poezia franceză a veacului al XVIII-lea, ca şi parnasianismul secolului trecut. Cînd poezia se confundă cu erudiţia şi emoţia umană cu livrescul, e semn că izvoarele lirice au secătuit. D. Davidescu avea în faţă cazul lui Duiliu Zamfirescu, pe care l-a calificat cîndva „un poet decadent“ pentru acelaşi soi de alexandrinism versificat. Astăzi e foarte dificil să citezi ceva din poemele italo-greco-latine ale defunctului literat ; o senzaţie de foi uscate, cu sunet lemnos, se desprinde covîrşitor din întinsa lui operă. Cu bunăvoinţă, abia de mai poţi aminti unele sonete, *Dorm romăniţe* sau *La Vila Aldobrandini*. Şi Duiliu Zamfirescu a avut prilejul să se inspire direct din atmosfera romană, în lungul lui popas printre relicvele glorioase de sub cerul latin.

Poemele d-lui N. Davidescu, de o construcţie lucidă, rece, de expresie clară şi sonoră, împing didactismul pînă la cea mai definitivă proză. Dacă le-ar lipsi ritmul şi rima, ar putea foarte bine să figureze într-un preţios manual informativ.

Iată la-ntîmplare cîteva exemple :

Mînia cheamă plebea pentru răzvrătire
Şi e neputincioasă şi magistratura
Să dea Senatului şi legii sprijinire
Şi să oprească-n clocotele gloatei ura.

Se-apropie duşmanul însă de cetate
Şi fiecare-şi ia şi rangul lui şi rîndul
Şi-aceeaşi grea răspundere prin toţi străbate
Şi le îmbărbătează faptele şi gîndul.

(Titu Liviu vorbeşte)

sau :

Ştirile dureroase se-nmulţeau în senat,
Şi ţinea Syracuza parte lui Anibal,
Capturată, Tarente, se surpa ca un mal,
Şi duşmanului însuşi Capua s-a predat.

(Homo novus)

sau :

Îşi împing ca pe vite pe neveste-nainte
Şi se duc la-ntîmplare cu copiii pe urmă,
Şi sunt toţi o flămîndă şi nevolnică turmă
Dezbrăcată prin lipsuri pînă şi de vesminte.

(Grabii)

sau, în sfîrşit :

Antoniu n-a mai fost la noi al nimănui,
Ci un monarc oriental înfăptuit
De-o curtezană — ai cărei fii au împărţit
Provinciile ţării de sub paza lui.

(Cuvînt pentru Antoniu)

---

* Editura Fundaţiile „Regele Carol II“.

Ar fi abuziv să mai continuăm citatele, ele nefiind o excepţie, într-un şir de poeme ce par simple relatări intelectuale.

Procedeul este atît de generalizat, în ultima sa operă, încît ciclul referitor la *Helada* apare, cu toate scăderile analoage, ca un volum de puritate lirică lîngă un dicţionar istoric.

Deşi impresia dominantă este aceasta, nu vrem să-l strivim pe d. N. Davidescu sub masivitatea propriei sale proze. Oricît de rare ar fi momentele de poezie din *Roma*, ne facem o plăcere mărită să le menţionăm ; este un omagiu adus scriitorului, de o ţinută demnă, conştiincioasă şi de o emoţionantă stăruinţă în jocul înşelător al silabelor muzicale.

Vom trimite deci pe cititor la micile oaze de lirism ale volumului, ca o compensaţie meritată a sa şi a poetului, rătăcit într-o aspră întreprindere.

Din *Forumul lui Iuliu Cesar*, desprindem aceste două strofe, de o largă frumuseţe plastică :

Porticele, dantelă granitică-n azur,
Se ridicau cu calmă şi limpede zvelteţe
Şi nimfele cu gesturi de amplă tinereţe
Păzeau neostenite fîntînile-mprejur.

O Veneră-n mijlocul incintei, „născătoare",
Se-naripa cu stilul narcotic din Corint ;
Arcesilas, de-a pururi, cu mîinile-i de-argint,
Viaţă zămislise din marmora-i şi soare...

sau acest cortegiu al Cleopatrei, în drum spre Tarsus, unde aştepta Antoniu :

Luntrea, cu un gigantic tron în aur, părea
Că preface-n jeratic împrejurul ei marea
Şi, cu ai pînzelor fluturi mari de purpură, zarea
Despica-n zbor fantastic de lumină şi nea.

Un centaur la prora din argint greu bătută
Susţinea, parfumate, pînzele pe catarg
De-alerga vîntul după urmele ei în larg
Să sărute, din fugă, undei, fiece cută.

Rameie-n argint iarăşi, potriveau al lor mers
După flaute calde şi suave-nainte,
Şi era pretutindeni strălucire fierbinte
Şi scandare de valuri hexametre în vers.

(*Intîlnirea de la Tarsus*)

La drept vorbind, nici aceste poeme, din care am citat, nu depăşesc parnasianismul ; de netăgăduite virtuozităţi formale, ele sunt mărturia a ceea ce putea să fie întreg ciclul, ca să-l salveze de un prozaism prea compact. Sensibilitatea unor asemenea evocări este minimă, jocul fanteziei exercitîndu-se pe un fond de vădită cerebralitate. Pentru puritatea viziunii şi pentru echilibrul lor neoclasic sunt mai interesante acele mici poeme în care sentimentul bucolic se răsfaţă cu suavitate.

Şi-n *Helada*, preferinţa noastră mergea spre acelaşi ciclu, acolo mai bogat. De altfel, sensibilitatea d-lui N. Davidescu s-a realizat, cu gingăşie rafinată, într-un volum întreg, *Leagăn de cîntece*, mult mai unitar, mai expresiv şi mai caracteristic pentru a doua parte a carierii sale poetice.

În ciclul destinat Romei, abia dacă putem aminti cîteva exemple pe care le restituim aceleiaşi atmosfere. Remarcăm deci *Idilă*, *În grădină*, *Aşteptare* şi, cu deosebire, următoarea *Bucolică*, pe care o reproducem integral :

Măru-acesta a fost crescut de Ore,
Şi hrănit de-un pom şi-apoi de soare,
Copt anume pentru sărbătoare,
În culoarea blondei aurore

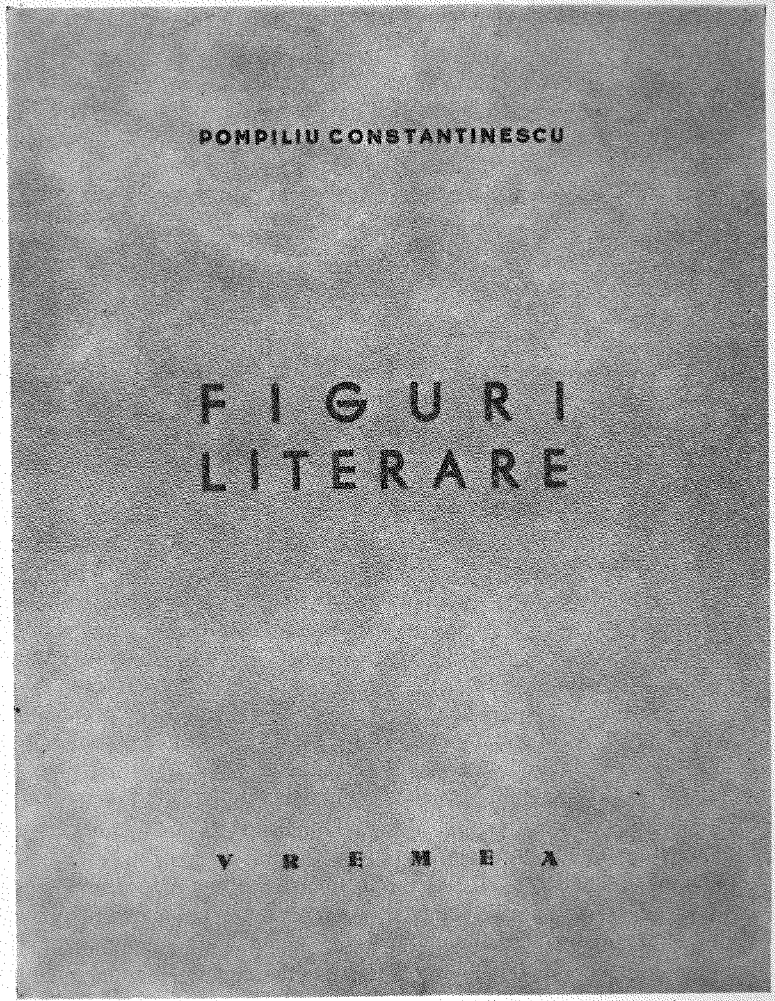
Nu-l putea lăsa pe jos să cadă
Şi să-l calce turmele-n picioare
Şi nici şarpele să-i muşte-n floare
Carnea lui de foc şi de zăpadă.

Mai puţin putea apoi să fie
Comparat pe cracă cu Olimpul
Pînă ce l-ar fi mîncat sus timpul
Într-o zi de iulie tîrzie.

Afrodita l-a primit o dată
Semn al frumuseţii ei vrăjite.
Şi-l primeşti acum şi tu-n ispite
Tulburi de-nnoptare-n noi lăsată.

Prin astfel de frumuseţi de lirică rece, d. N. Davidescu triumfă asupra exerciţiului monoton, didactic şi prea cerebral, din care şi-a făcut, în ultimul timp, o sterilă voluptate tehnică.

1936



POMPILIU CONSTANTINESCU

FIGURI
LITERARE

VREMEA

Figuri literare, volum apărut în 1938

ALEXANDRU DAVILA

Un om care și-a închinat viața teatrului; s-a străduit pentru răspîndirea lui în public, dovedind gust, competență și muncă stăruitoare, atunci cînd a trecut pe la direcția Teatrului Național; apoi și-a întocmit pe proprie răspundere un ansamblu de actori, continuînd să infiltreze în mase iubirea pentru arta dramatică.

În literatură, d. Alexandru Davila, pe lîngă încercări ce n-au reușit să iasă din umbră, e autorul unei singure drame istorice; apărînd brusc în lumea scriitoricească, la o vîrstă matură, prin *Vlaicu-vodă* a stîrnit o furtună de discuții în jurul autenticității piesei.

Vagi indicații de istorie literară, nedumerirea publiciștilor în fața unui debut atît de tardiv și totuși definitiv, urzelile unui mic scandal beletristic au ridicat controverse și discuții și au pus la îndoială paternitatea operei d-lui Davila, atribuită răposatului Odobescu. Dar atît probele pur literare, cît și amănuntele istorice au fost spulberate ca netemeinice; d. Davila a rămas autorul necontestat al celei mai bune drame romantice românești, alături de fermecătorul Delavrancea.

Teatrul nostru istoric, începînd cu stîngaciul *Grigore-vodă* al lui Depărățianu, continuînd prin greoiul în construcție și retoricul *Despot-vodă* al lui Alecsandri, prin și mai retoricul *Răzvan și Vidra* al lui Hasdeu, atinge cele mai înalte realizări prin *Apus de soare* al lui Delavrancea, *Vlaicu-vodă* al d-lui Davila şi *Letopiseţii* d-lui Sorbul ; încercările d-lui Eftimiu şi A. de Herz pot fi uşor ignorate, iar şi mai repetatele încercări ale d-lui N. Iorga nu sunt decît străduinţele unui erudit fără viziune dramatică.

Ca fond, toate operile amintite îmbrăţişează preocupări comune : conflicte politice izvorîte din situaţia veşnic nesigură a principatelor româneşti ; ca tendinţe artistice şi temperament dramatic fac parte din curentul romantic. Ecou al şcoalei franceze ilustrate de Victor Hugo, drama noastră istorică e concepută după normele convenţionale de idealizare ale romantismului ; se abate de la aceasta numai talentul viguros al realistului Sorbul. De aceea, deşi istorică, drama acestuia închide un fond omenesc mai profund decît celelalte.

Alecsandri, Hasdeu, Delavrancea şi Al. Davila pornesc de la un fond naţional : conflictul între duşmanul extern sau aventurierul intrus, între boieri şi domn sau între streini şi acesta, sprijinit întotdeauna pe naţiune.

Drama noastră istorică e astfel romantică şi democrată ; e naţională şi patriotică, punînd pe primul plan interesul obştesc al neamului şi apoi pe tragedia intimă a eroului ; e o dramă socială.

Drama regaliană a lui Shakespeare e individualistă : ne interesează mai ales tragedia personală a eroilor ; în această ordine de preocupări, primul pas de individualizare al tragicului istoric îl face la noi Sorbul, prin *Letopiseţi*. Drama lui Ion-vodă e mai mult drama unui erou decît a unei naţiuni ; omenescul e scrutat mai adînc ; peste el suflul fatalităţii tragice îşi bate înfiorat aripile.

În *Vlaicu-vodă* acţiunea îşi concentrează razele spre focarul interesului obştesc : lupta dintre Doamna Clara şi Vlaicu, sprijinit de boieri şi popor, e lupta românismului cotropit de valurile politicei catolice.

Vlaicu, întrupare a spiritului diplomatic muntean, format din simulare, voinţă dîrză, dar reţinută, din umilinţă aparentă şi hotărîre oportunistă, e simbol şi exponent psihic al neamului ; de el sunt legaţi boierii, de el e strîns unită masa populară — trei forţe ce întrupează ideea supremă a intereselor naţionale. Conflictul dramatic nu e între individualităţi izolate, ci între factori împletiţi într-o forţă colectivă. Tragedia se subtilizează astfel în regiunea mai abstractă a categoriilor generale ; conflictul personal e un element subordonat conflictului general. De aceea spuneam că Vlaicu e un simbol, un individ ce rezumă tipic o colectivitate şi cel mai realizat esteticeşte dintre personagii. Energii mecanice aproape — Miked, taciturnul absolut Grue, Groza, Nicodim şi tot anturajul curţii — îşi primesc viaţa prin radierea de la general la particular, din legătura insolubilă între ei şi stîlpul de granit al ideii naţionale, înţeleptul Vlaicu, veghetorul neamului.

De cealaltă parte a balanţei : Doamna Clara, Kaliany, Pala, Mircea (o unealtă în mîinile ambiţioasei catolice) totalizează categoria opusă dintre cei doi factori ai conflictului.

Clara, Kaliany şi Pala însumează forţa catolicismului venetic în luptă cu ortodoxismul şi neamul românesc ; uniţi prin ideea centrală ce reprezintă, sunt individualităţi estetice mai şterse : Doamna Clara e prea retoric realizată, Kaliany e un manechin, iar Pala o unealtă, ca şi Mircea, frînt în fragmente neorganice, risipit ca existenţă personală şi subsumat ambiţiei Doamnei Clara, energie virilă şi inteligenţă politică deosebită ; dar prin insuficienţa creatoare, atît individual, cît şi colectiv, factorul dramatic ce reprezintă catolicismul e întunecat de siguranţa prin care d. Davila zugrăveşte opoziţia naţională.

Simetric construit, lucid în scopul artistic pe care-l urmăreşte, poate chiar prea lucid, vădind o inteligenţă artistică remarcabilă, deşi nu şi un mare temperament dramatic, *Vlaicu-vodă*, prin ideea întrupată în domnul ţării şi prin viabilitatea caracterului său, cu toată convenţionala idealizare a personagiilor, rămîne cea mai valoroasă dramă istorică în repertoriul atît de sărac al teatrului nostru.

Prin frumuseţea versului, eleganţa limbii şi unele lapidare întorsături aforistice ale stilului, este o operă literară de o deosebită distincţie, cu mult superioară verbalismului declamatoriu al lui Hasdeu şi Vasile Alecsandri.

1925

BARBU DELAVRANCEA

Peste amintirea marelui orator un deceniu şi-a scuturat clipele ; prin patetica identificare cu instinctul naţional, Delavrancea şi-a gravat imaginea, în conştiinţa publică, de apostol pasional, întru realizarea idealului suprem al unui neam.

Ultima şi singura dată l-am auzit, după trista înfrîngere de la Turtucaia ; glasul lui de tunet înfundat, tăind fulgere de imagini pe cerul clocotitor al indignării, înfiorase cupola solemnă a unei şedinţe la Academie ; cu gest violent şi inspirat, Delavrancea părea însăşi forma concretă a conştiinţei de neam, zguduită de durere, dar afirmîndu-şi încrederea dîrz ; dintre marii oratori pe care i-am auzit, numai d. Iorga mai posedă verva vehementă a acestui neobosit aţîţător de patimi populare.

Barbu Delavrancea reprezintă însă şi un important capitol din istoria literaturii contemporane ; legat de generaţia lui Vlahuţă şi Caragiale, în opera lui se oglindesc tendinţele contradictorii ale epocii ; din atmosfera de agitatoare îndrumare gheristă s-a îmbibat mai puţin decît prietenul său Vlahuţă ; din linia lirică a prozei noastre, a reluat, pe noi motive, dispoziţia dezadaptatului, înecată în sîrguinţa descriptivă din *Paraziţii*, iar din procedeele realismului dominant atunci a împrumutat tehnica de aglomerare a episodicului ; din nenumăratele lui schiţe şi nuvele de observaţie s-a detaşat figura simbolică a lui Hagi-Tudose ; dacă din atmosfera vremii a întregistrat o undă sensibilă, prin temperament Delavrancea a fost un romantic ; un lot respectabil din opera lui o mărturiseşte puternic ; tribulaţiile ciudate ale Trubadurului, figura dezamăgită a doctorului din *Linişte,* dezadaptat voluntar şi trăind în artificial, sau reveriile molatice între hotarele oscilatoare dintre „vis şi viaţă“ aduc predilecţia scriitorului pentru fantastic şi morbid ; i-ar fi trebuit poate mai multă putere de inciziune ca să vedem în Delavrancea un creator de nuvelă psihologică ; dar, ca şi în unele teme rurale *(Sultănica),* şi aci grotescul de situaţie sau de imaginaţie supleneşte lunecarea în interior ; în Delavrancea precumpăneşte poetul ; o anume vervă imaginativă se desprinde din toate operele lui : deformaţia prin poezie e poate caracterul său esenţial.

Dacă acceptăm reducerea temperamentului său la nota poetică, credem că îl putem privi ca pe un poet al idilicului ; sub forma familiară din *Domnul Vucea,* prezentat în incantaţie de basm, ca în micile tablouri din *Bunicul* şi *Bunica,* sentimental şi duios, ca în *Irinel,* împletit cu gravitate, ca în *Apus de soare* sau în *Luceafărul,* cerul idilic al acestui maestru de melodie verbală întinde zări pline de chemări proprii ; idilic e şi Duiliu Zamfirescu ; dar la acesta dispoziţia se-ncheagă dintr-o viziune stilizată a omului, pe cînd la Delavrancea e o permanentă infuziune în însăşi substanţa lirică a talentului ; vînă reală de inspiraţie, din gîlgîitul ei s-a desprins dezordonatul convenţionalism poetic al d-lui Ionel Teodoreanu.

Delavrancea a avut forţa revelatoare a evocării ; în discurs, în nuvelă, ca şi în teatru, sufletul său retoric îşi destinde fîlfîitul, cu zbateri de aripi ocrotitoare ; dramele lui istorice sunt discursuri dialogate şi resuscitări de poezie şi patriotism.

În scrisul lui elogiem farmecul poetic şi căldura vizionarului, care a înnobilat patriotismul în formele cuceritoare ale artei.

1928

LUCIA DEMETRIUS:

„TINEREŢE"

(roman) *

În literatura noastră contimporană există o importantă echipă de scriitoare. D-nele Hortensia Papadat-Bengescu, Ticu Arhip, Henriette Yvonne Stahl, Otilia Cazimir, Sanda Movilă şi de cîtva timp Lucia Demetrius alcătuiesc un peisagiu distins, deşi divers, de prozatoare. Dar proza feminină este străbătută de nu ştiu ce poezie gravă, e învăluită de o atmosferă lirică atît de caracteristică, încît răscumpără absenţa unor mari poete în forma versificată.

Cît de lucidă ar fi literatura d-nei Papadat-Bengescu, de o forţă analistă excepţională, cît de matematică este tehnica nuvelelor d-rei Arhip, cît de sobră, virilă aproape, este arta d-rei Stahl, dincolo de linia precisă a desenului se zbate un suflu liric, se desprinde o viziune patetică a vieţii. O sensibilitate febrilă domină literatura noastră feminină. Accentul de experienţă sufletească, de document omenesc viu conferă scriitoarelor de astăzi o maturitate artistică surprinzătoare. Nu ştiu dacă s-a remarcat lipsa totală de spirit industrial a prozatoarelor noastre. Oricîte volume ar fi scris d-na Papadat-Bengescu (cea mai mare şi mai fecundă dintre toate), dincolo de calitatea lor variabilă nu se observă nici o concesiune făcută gustului public.

Slăbiciunile literaturii feminine, cîte se pot indica, nu ţin de producţia în serie şi, cînd sunt, aparţin numai structurii ei speciale. O superioară conştiinţă artistică, o pudicitate inalterabilă pentru cuvîntul scris sunt semnele artei feminine.

Carte a iubirii adolescente, cu extaze şi oboseli, cu nelinişti şi stări de suflet nebuloase, de o sinceritate uneori directă, în ton confesional, *Tinereţe* aminteşte de cele mai recente romanciere engleze, de Rosamond Lehman sau de Virginia Woolf, prin tehnica, prin lirismul acut şi melancolia ei iremediabilă. Nu este vorba de o situare de valori, ci numai de indicaţia unei singure influenţe, de lărgirea posibilităţilor de a concepe altfel romanul. Toată poezia infuză, toată atmosfera de feerie care se găseşte în *Tinereţe*, romanul unei iubiri, al iubirii adolescente, participă la insensibila agregare şi dezagregare, la reluata exaltare şi oboseală a stărilor prin care cele trei eroine trec. O aparentă nevertebrare, o reluare a aceloraşi dispoziţii, un fel de stare pe loc a faptelor (care par mereu aceleaşi) dau uneori romanului d-rei Demetrius o senzaţie de rarefiere a substanţei.

Fără îndoială că nu numai tehnica aceasta de *sur le vif* este responsabilă ; este evident şi un sentimentalism prea direct, o oarecare prolixitate lirică în cartea sa. Un fel de frenezie a banalului, a cotidianului sau a faptului minor imprimă paginilor sale o exaltare verbală, pierzîndu-i din densitate.

Observaţia priveşte mai ales începutul romanului, unde tonul de jurnal intim este prea prezent ; se remarcă aci un fel de transcriere pe o placă subţire a sensibilităţii. Notaţia e mai confuză în partea aceasta, deşi se pot găsi atîtea surprinzătoare nuanţe, atîtea ingenioase intuiţii. Natalia, eroina care-şi divulgă sensibilitatea, e stînjenită de o exaltare cam naivă pentru artă (pictură, literatură, dans, teatru), amintind ceva din cabotinismul Mariei Bashkirtseff, amestec de diletantism ambiţios şi livresc recent. Expresia este şi ea mai nesigură, reflecţiile mai didactice sau mai naive — în cele 50 de pagini iniţiale, care ne atmosferizează cu simţirea prea literaturizată a eroinei. Dar pe măsură ce înaintăm înspre criza esenţială a Nataliei (dragostea mistică pentru pictorul Lascăr Vladimir), romanul se umanizează, cîştigă în densitate, în patetism şi expresia se strînge, se simplifică. Fervoarea interioară se măreşte, confesiunea devine mai nervoasă şi semnificaţia faptelor se lărgeşte, se unifică, în prezentarea întreţesută a elanurilor unui clan de adolescenţi şi adolescente, pustiite de aceeaşi fatalitate a dragostei care speră şi deznădăjduieşte, se dilată şi se dezumflă, lăsîndu-ţi un sentiment de dureroasă melancolie, de neputincioasă amărăciune.

---

* Edit. Fundaţia „Regele Carol II".

Realitatea devine aeriană, miraculoasă, gesturile cele mai obişnuite trezesc ecouri nemăsurate, micile incidente sentimentale iau aspect cosmic, faptele diverse capătă dimensiunea sufletească. Un lirism platonic, beţie a fanteziei şi a sensibilităţii, fără senzualism, fără finalitate, o aşteptare neobosită, lacomă, şi un fel de înfrîngere extatică fac din dragostea Nataliei pentru Vladimir — ca şi a prietenelor ei, Lulu, pentru un fantomal muzicant, a Anei, pentru un coleg, George Toma — o simfonie de acorduri care se nasc şi mor într-o extrem de sensibilă cutie de rezonanţă. Sunt pagini de analiză nuanţată, de febră lucidă în romanul *Tinereţe,* dovedind o mare autenticitate umană.

D-ra Lucia Demetrius descoperă o întreagă poezie a gesturilor, a întîlnirilor şi despărţirilor de iubire, a aşteptării şi a bucuriei unei prezenţe aproape divine a dragostei. Ritmul interior se încordează cu o tensiune dureroasă, ca să termine într-o decristalizare echivalentă cu o decantare de energie morală.

Aş cita atîtea momente lirice din a doua parte a romanului, acesta de vibrantă confesiune; mă mărginesc a aminti scena puternică a reconstituirii, prin sensibilitate, a prezenţei iubitului, în atelierul lui Diaconu, cînd Natalia simte, fără să vadă, printr-un fel de halucinaţie substituită, apropierea lui Vladimir (pag. 76—78), sau acele pagini de analiză a creşterii şi descreşterii memoriei afective, a uitării şi prezenţei sentimentului dragostei (poate prelungiri ale psihologiei proustiene), care apropie criza eroinei de o limită şi un liman. Desprind un fragment:

„Urc greu, treptele joacă şi se măresc ca într-un film cu Micky-Mouse. Sus e cald. N-aprind lampa, cad greu pe divan. În faţa mea fereastra peste acoperişuri vede numai cerul încă albastru, siniliu, luminos. Mă aud plîngînd. Aici, acum trei săptămîni, în lumina asta, pe geamul ăsta profilat, capul lui. Atunci am simţit acel bine nemăsurat care nu e al iubirii: elan şi proiectare în care pe tine te posezi singur, ci al schimbului de iubiri, al superbei pierderi totale de tine şi al topirii celuilalt, pe care renunţi să-l contempli, al distilării lui, tot aşa de inexistent material ca şi tine, într-o ceaţă luminoasă care eşti tu şi el, un vast sentiment de bine. Renunţarea la mine şi încredinţarea mea altuia, ca sentiment, aici am cunoscut-o, aici! Aud plînsul meu urît şi discordant ca o rupere, simt răceala florilor pe obraz, îmi fac bine şi rău, pentru că mă simt aşa de nenorocită că aş vrea să mă umilesc mai mult, mai mult, mai rău, nu flori, nu frumos lîngă mine, nu, nu..." (pag. 159).

Aş reproşa numai tonul prea teoretic, abstract al acestui pasagiu, dar el este totuşi caracteristic pentru efortul de obiectivare a unei sensibilităţi frenetice, printr-o dedublare a lucidităţii care se observă.

Romanul *Tinereţe* trebuie însă luat în consideraţie prin rezonanţele lui concentrice, de poezie, în jurul dragostei; d-ra Lucia Demetrius este o scriitoare de atmosferă pregnantă şi de subtile notaţii psihologice.

1936

LUCIA DEMETRIUS:

„MAREA FUGĂ“

(roman) *

Cînd ai citit numeroase cărţi feminine, eşti înclinat la unele observaţii, oricît de primejdioase ar fi generalităţile în problemele de psihologie. Mi se pare că nu atît predilecţia pentru confesiune (de la romantism încoace literatura bărbaţilor a cunoscut atîtea celebre spovedanii) este caracteristic feminină ; o găsesc mai curînd în lipsa unei anume prejudecăţi artistice. Superstiţia „artei pentru artă“ este exclusiv masculină. Un Flaubert sau un Elémir Bourges scriitoare mi s-ar părea o imposibilitate de natură intimă ; literatura feminină este de o rară unitate temperamentală, şi de la Sapho la Colette distanţa este mai mare în timp decît în spirit.

Arta privită ca problemă de cunoaştere este o perspectivă a inteligenţii bărbăteşti, pornită spre speculaţie abstractă, amatoare de probleme, de a descoperi valori interne, modalităţi noi estetice. Nu este semnificativ că scriitoarele n-au fost niciodată iniţiatoare de curente şi că n-au subtilizat asupra investigaţiilor tehnice ? Un instinct sigur, direct şi uman stă la baza artei lor. Intuiţia şi efectul sunt suficiente să alimenteze o inspiraţie mereu spontană, mereu proaspătă.

Simbolul belfegorian prezidează orice destin literar feminin ; şi nu e nevoie să-i dăm nuanţele peiorative pe care i le-a impus Julien Benda ca să-nţelegem patosul visceral al acestei literaturi specifice. Femeile gîndesc cu nervii, de aceea arta lor e emerită, viziunea lor emotivă şi senzaţiile de nuanţe pulverizante. Excelente creatoare de stări lirice, scapă de o anume uscăciune a spiritului mai ales cînd se folosesc de analism ; analiza nu tinde spre generalizare, ci se epuizează-n notaţie interioară, se-ndreaptă spre izvoarele simţirii, nu ca s-o-ncremenească-ntr-o formulă, dar ca s-o capteze în şerpuirile ei misterioase.

Cine cunoaşte romanul *Tinereţe* al d-rei Lucia Demetrius n-a uitat desigur toată frenezia paginilor lui despre dragoste, toată beţia de senzaţii lăuntrice, născute din suprema experienţă a vieţii feminine.

Aspectul de jurnal sentimental, tonul de confesie şi un anume exces tineresc de lirism, care erau semnele începutului, s-au atenuat mult în *Marea fugă*. Nu e vorba de o alterare de natură în talentul d-rei Demetrius, tot atît de femenin, de frenetic şi de preocupat de fericire prin iubire ; diferenţele între cele două romane sunt de maturitate a observaţiei, de luciditate şi de un grad de depăşire în putinţa revelărilor. Condiţiile societăţii moderne n-au schimbat firea femeii ; dacă s-a emancipat de unele pudori ascunse, fiind obligată să trăiască mai liber, mai puţin convenţional, resorturile ei sufleteşti au devenit mai sensibile, iar capacitatea de viaţă erotică a devenit un fel de exasperare. Dragostea calmă a murit, luîndu-i locul un fel de neurastenie a simţurilor, un sentiment al tragicului provenit din căutarea exclusivei fericiri de a fi iubită. Amorul absolut este un concept al orgoliului masculin, o formă a instinctului integral de posesiune, fără concesii ; cînd nu e mînată de nici un interes lăturalnic, femeia e mai sinceră, mai raţională şi mai puţin orgolioasă în dragoste. E de ajuns să se simtă fericită, să-şi satisfacă un fel de simţ imediat al vieţii, ca să accepte atîtea compromisuri morale. Numai bărbatul face din iubire o problemă complicînd-o, confruntînd-o cu tot felul de năluci, presupuse idealuri ; o anume insensibilitate etică este condiţia esenţial feminină a dragostei. Instinctul ei sigur de fericire nu reflectează, nu falsifică. D-ra Lucia Demetrius are această intuiţie clară, firească a eroticei ; romanul său e o tranşe de viaţă interioară, o frescă mobilă parcă a „eternului feminin“. Ceea ce numim obişnuit eroul romanului este un tînăr actor, cu însuşiri artistice puţin controlabile, dar un mascul avid de dragoste, versatil, fără scrupule inutile de conştiinţă, adevărat *homme à femmes*, prin vocaţie biologică. Tony e iubit fiindcă e iresponsabil, ca viaţa, fiindcă e mereu aproape de instinctul pur al feminităţii, fiindcă atrage magnetic. Dacă pare sortit ratării în carieră, se poate spune că-şi află compensaţia în modalitatea simplă a existenţii. Dar bărbatul este mai curînd un pretext, în acest roman, unde femeile au iniţiativa, trec pe primul plan al interesului nostru şi mărturisesc intenţiile psihologice ale scriitoarei. Julienne este o altă faţă a Nataliei, din *Tinereţe*, mistuită de flăcările reci ale pasiunii platonice ; Natalia era obsedată de iubire, ca de un ideal de atins ; exaltarea ei era stearpă, neizbutind să se dăruiască. Sexualitatea ei se consuma imaginativ, pusă la mari presiuni, e drept, dar fără accentul vieţii, al experienţii, care umanizează. Din acest punct de vedere trebuie să înţelegem maturitatea de observaţie din *Marea fugă* şi densitatea lui sufletească ; toate tipurile poartă pecetea unui destin, toate dramele lor sunt deopotrivă de interesante şi pot fi susceptibile de a fi dezvoltate. D-ra Demetrius a voit să exprime mai mult o atmosferă morală, să sugere o imagină mai mult globală a temei romanului ; existenţa colectivă a locatarilor hotelului parizian, unde se ţes atîtea tragedii şi se năruie sau se înfiripează atîtea nădejdi, are rolul unui decor viu al vieţii însăşi, văzută în instinctul ei fundamental, dragostea. Cazul Tony este un prilej de amplă confesiune, de acută notaţie, de lente acumulări de stări sufleteşti, o axă sigură în jurul căreia se învîrtesc toate celelalte episoade. Şi dacă Tony spuneam că este mai mult un pretext, care să provoace reacţiunile feminine, să orienteze fluxul şi refluxul lor, adevăratele eroine ale romanului sunt Marie Aldon şi cu deosebire Julienne, pentru care iubirea este un cult şi o fascinaţie, iar bărbatul o legătură indisolubilă cu viaţa şi optimismul ei inconştient ; cînd Tony simte vîrtejul ameţitor al ratării, încercarea lui de a pleca la Holywood cu Marie Aldon neizbutind, Julienne scoate din rezervele dragostei toate argumentele, mai mult instinctive decît raţionale, şi-l smulge din disperarea în care căzuse. Feminitatea ei este mai puternică decît toate ambiţiile, decît toate nălucirile lui Tony ; o dată aburul lor risipit, integrarea în viaţă se face prin forţele ei permanente şi mai puţin înşelătoare. O iubeşte Tony pe Julienne ? Iată o întrebare greu de lămurit ; nu ştiu dacă o iubeşte sau nu, dar tinereţea lor se-nţelege instinctiv, iar femeia a izbutit să creeze în jurul lui o magie de atmosferă erotică, a descoperit toate firele încîlcite ale psihologiei lui masculine, slăbiciunile, ca şi punctele de mare rezistenţă, automatismele şi însăşi candoarea lui nativă. Figura acestei Julienne este alcătuită cu ascuţită intuiţie, cu un fel de naturală poezie a feminităţii, cu luciditate şi cu un discret sentiment tragic al condiţiei ei sexuale ; pentru această biruinţă şi pentru toate calităţile de analistă, d-ra Lucia Demetrius se dovedeşte o scriitoare nu numai de multe posibilităţi, dar şi de palpabile realizări, ducînd mai departe, maturizîndu-le darurile din *Tinereţe ;* un singur regret ne-a rămas, după ce am terminat *Marea fugă :* că romanul se petrece într-un mediu cosmopolit.

---

* Ed „Naţionala-Ciornei“.

1938

NUVELELE LUCIEI DEMETRIUS

A scrie despre o carte de nuvele este dificil; varietatea subiectelor şi inegalitatea tratării te obligă să te ocupi de fiecare, rînd pe rînd şi minuţios; înrudirea tematică între unele te sileşte să scoţi în evidenţă o atmosferă, o lume, dacă e cazul, agitată de anumite preocupări, dar să reliefezi şi cele mai realizate bucăţi, individual. Operaţia critică alternează între general şi caracteristic, pe două planuri, care trebuie să se îmbine şi să se despartă, cu paza atentă a nuanţelor.

Cînd are în faţă nuvelistul prin excelenţă, ca Maupassant, Cehov sau Bunin, sarcina criticului este, într-un fel, uşurată; o societate umană cu anume caracteristice se impune unitar atenţiei, iar o tehnică a povestirii se desprinde cu evidenţă din multiplicitatea şi varietatea bucăţilor.

Nuveliştii de vocaţie excepţională te întîmpină însă foarte rar; ei sunt maeştrii genului, culmile care domină ameninţător, scriitori cu o precisă viziune a omului şi de o tehnică împinsă pînă la perfecţie, semne totdeauna distinctive faţă de masa tuturor povestitorilor.

Spre deosebire de roman, nuvela îşi are legile ei intime; o economie internă şi externă specifică o reduc la un moment esenţial de criză a eroului, spre care converg toate faptele, toate nuanţele; romanul are o acţiune centrifugală, o desfăşurare nelimitată în timp; nuvela pretinde acţiune centripetală, cu o desfăşurare stringentă de

episoade, într-un timp limitat; criza morală a eroului este acută, iar deznodămîntul ei se precipită cu o intensitate care nu exclude totuşi arta gradată a povestirii. Întîmplările converg, ca spre un centru solar, spre un singur personaj, a cărui dramă absoarbe toate episoadele şi toată atenţia scriitorului.

Considerate sub acest aspect, nuvelele din *Album de familie* oscilează între romanul schematic şi nuvela propriu-zisă; iată, de pildă, însăşi prima povestire, care împrumută titlul întregii culegeri; se găsesc aci toate elementele unui roman. Drama fundamentală a lui Tudor şi a Sultanei este încadrată de un complex de drame la care participă o familie zbuciumată de o serie de întîmplări, scoase la lumină cu acest prilej. Incestul, care se soldează cu sinuciderea eroilor, reînvie un cortegiu de tragedii retrospective, care-şi găsesc culminarea în moartea fraţilor îndrăgostiţi, inconştienţi că au săvîrşit un păcat. Elementele centrifugale ale nuvelei dezvăluie tainele ascunse ale altor personaje, risipesc atenţia spre Mihai, tatăl copiilor, şi recheamă pe primul plan figurile surorilor îndrăgostite succesiv de un bărbat fatal.

Tot un roman condensat este şi lunga naraţiune *Poveste veche*. Sunt aci mai multe existenţe şi drame care se-ncrucişează; mai întîi drama Zamfirii şi a lui Alexandru, cu imposibilitatea lor de a se căsători, fiindcă bărbatul era însurat; apoi drama lui Radu, îndrăgostit şi el de Zamfira, acceptînd-o cu un copil, cu Ilinca, fata lui Alexandru, sfîrşind de timpuriu din cauza alcoolismului, de care nu s-a putut dezbăra. În sfîrşit, dramele împletite ale Zamfirei, ale lui Andrei, logodnicul dezamăgit al Ilincăi, şi a acesteia, roasă de o cruntă ereditate, căreia nu i se poate opune, după ce a trebuit să renunţe la bărbatul iubit, fiindcă n-a avut curajul să-i divulge rostul întîlnirii, la hotel, în Iaşi, cu tatăl ei adevărat.

Materialul este mult prea complex şi planurile povestirii mult prea numeroase ca să fi putut concentra toată atenţia asupra crizei fundamentale, drama Ilincăi, cu deznodămîntul ei fatal. Nuvela tinde spre roman cu mai multă amploare decît *Album de familie*, împletind cîteva existenţe pe firul interesului esenţial.

Din aceeaşi categorie a romanelor schematice face parte şi povestirea *O viaţă*, desfăşurînd o iubire hipnotică, a Silviei, pentru scriitorul Petre Duma, pe spaţiul unei existenţe întregi, pînă la moartea prin boală a eroinei ; substanţa pare totuşi înpuţinată, fiindcă tipurile acţionează aproape automat ; versatilitatea lui Duma, cu rare intermitenţe de revenire, şi paralizia morală a Silviei, cu două infructuoase încercări de-a se scutura de hipnoza ciudată a unui bărbat care n-o iubeşte, ar fi putut alcătui un revelator roman analitic, dacă nu s-ar fi redus, toată povestirea, la cîteva întîmplări anecdotice, risipite pe o întreagă existenţă.

Cu excepţia celor două schiţe mai mult de atmosferă, *Pensiunea „Steaua magilor“* şi *Sanatoriul de odihnă*, toate celelalte povestiri se desfăşoară numai în jurul unui moment de criză acută, în mers spre deznodămînt. Dar aci locul e să facem alte observaţii. Prin *Tinereţe* şi *Marea fugă*, cele două romane de confesie lirică, prin care s-a remarcat d-ra Lucia Demetrius, am luat cunoştinţă de accentele patetice ale sensibilităţii frămîntate de o adevărată mistică a iubirii. Fie că este vorba de o exaltare mai mult platonică, ca în prima carte, totuşi într-o notaţie de acute răsfrîngeri fiziologice, fie că e vorba de un delir sexual, ca în *Marea fugă*, nota caracteristică a literaturii sale este un romantism feminin, pe care-l regăsim intact şi-n nuvele. Fireşte că efortul de obiectivare este aci remarcabil şi că aplicarea la obiect se face cu mai multă luciditate şi stăpînire de sine, dar toate eroinele din nuvele sunt afectate de acelaşi romantism al adolescenţei. Pasiunile lor sunt copleşitoare, ţin de erotismul absolut şi se învolburează într-un lirism de o autentică şi patetică exaltare. Sufletul lor este o aglomerare de crispaţii şi se dilatează într-o încordare maximă ; de aceea povestirea se diluează, analiza se abureşte parcă şi se destramă într-un lirism confuz, cum este cazul, cu deosebire, în *Melopee*, unde o femeie măritată şi cu copil îşi părăseşte soţul pentru o săptămînă, plecînd cu iubitul într-un oraş de provincie. Panica sub care dragostea lor se zbate, ameninţată de timpul măsurat, de teama curioşilor, de spaima sosirii posibile a soţului, conştiinţa tragică a unicităţii acestui moment se traduc şi în expresia nuvelei, într-un lirism prea puţin controlat şi naiv în euforia lui.

Deşi este vorba tot de iubire, de data asta împlinită, calmă dar absorbantă, în *Fantezie romantică* se străvede aceeaşi exaltare a eroinei ; fantezia soţului, de a-şi fi construit o vilă pe locul unui fost cimitir, este mai palidă faţă de fantezia soţiei, care reconstituie pe baza unor sumare indicaţii o poveste nefericită de dragoste între doi defuncţi, ale căror morminte le descoperă în parcul unde soţii credeau că şi-au găsit liniştea şi fericirea deplină.

Iar în *La început a fost iubirea* cîntăreaţa septuagenară care îşi scrie memoriile se opreşte tot asupra unui moment de exaltare romantică din adolescenţa ei îndepărtată, cînd a fost iubită de un bătrîn poet, cu toată puterea lui de transfigurare şi cu toată lucida lui deznădejde, născută din nepotrivirea lor de vîrstă de-atunci.

O dramă cu oscilări şi refulări, cu penumbre şi tragic final sugeră *Zi de noiemvrie*, unde copilul femeii nefericite, care are un soţ cartofor şi afemeiat, simte că se petrece ceva neobişnuit cu mamă-sa ; aci exaltarea e-n sufletul micului, care presimte, deşi nu înţelege, fiind tot aşa de nenorocit ca şi eroina, de a cărei afecţiune se vede privat.

Dacă în *Un an de reculegere* exaltarea amoroasă a doctoriţei, care este îndrăgostită de un bărbat enigmatic, mare pianist, este dublată de o ascunsă ironie, prin finele de neprimire a pasiunii ei indiscrete, faţă de un necunoscut aproape, în *Sfîrşitul turneului*, nuvela cea mai substanţială, mai acută, prin criza interioară a Magdei, pune-n lumină, cu toate reflexele tragice, starea de hipnoză erotică a femeii. Dragostea ei, aprinsă din străfunduri adormite pentru fostul ei soţ, de care divorţase, întîlnirea lor, neaşteptată, într-un turneu teatral, în provincie (Magda e actriţă), prezenţa lui, între artişti, cîteva zile, indiferenţa lui şi exaltarea ei crescîndă duc la un final tragic gradat, de o duritate pe care n-o întîlnim în celelalte nuvele.

Sub figura diferitelor eroine, d-ra Lucia Demetrius zugrăveşte, în fond, acelaşi tip exaltat de femeie ; un romantism patetic al sensibilităţii le scutură, deopotrivă, făcîndu-le să treacă, alternativ, prin maxima fericire și nefericire sau eliberîndu-le prin moarte de o prea mare tensiune a iubirii.

Scriitoarea travestește, într-o serie de povestiri, o intuiție lirică a vieții ; absorbită de pasiunea erotică, pe care o exprimă ca o crispație vizibilă în substanța și-n forma, uneori atît de turmentată, a pateticelor întîmplări exterioare, nuvelele sale sunt mai ales pretexte pentru a vibra, cu amplificate rezonanțe, la ideea de absolut a iubirii.

1946

OVID DENSUSIANU

Mic de statură, cu fizionomie de cenobit scăpat brusc din chilia cărților, deși spilcuit pînă la oarecare eleganță mondenă, cu un timbru afectat de modulații feminine, într-o frază ce se înnoadă cu trudă, străbătînd printre intermitente, dar prelungi suspine ce expiază-n plafon, d. Ovid Densusianu impresionează printr-un profund contrast față de știința aridă pe care o profesează la Universitate.

Luminoase, sistematizate și totdeauna noi, prelegerile sale de filologie au darul să cucerească chiar și pe cei mai declarați dușmani ai acestei rebarbative disecări a celui mai viu organism : limba. Pe filolog îl situăm în fruntea valorilor ce s-au consacrat studiului acestei discipline.

Dar în d. Ovid Densusianu se mai zbate încă o ființă care a depășit strîmtul cerc de activitate universitară, manifestîndu-se în poezie și critică. Predilecția aceasta o cultivă, în proporții minore, și la curs, unde în fiecare an anină la prelegerile de specialitate și o anexă de critică sau de istorie literară.

În d. Densusianu am admirat întotdeauna o eroică persistență : despărțindu-se brusc de *Sămănătorul*, a militat 20 de ani pentru literatura nouă, prin articole în care a subliniat, anemic, dar cu repetată stăruință, diferențierea de tot ce se scria la celelalte reviste. Iritat și exclusivist, a combătut orice altă influență străină, exaltînd numai pe cea franceză, considerînd simbolismul ca o expresie pură a spiritului latin. Critica sa e astfel panegirică, critică mai ales programatică, propagînd o ideologie literară, dacă nu cu fanatismul elanului interior, cel puţin cu multă convingere de idei. Meritul de a fi adoptat mişcarea simbolistă îi revine d-lui Densusianu, printre cei dintîi partizani ai noului curent.

Dar numai atît, căci *Viaţa nouă* a vădit o simpatie larg generoasă pentru mediocritatea poetică, pentru efebii colecţionari de cuvinte nobile şi pentru versurile stoarse de orice vitalitate ale directorului ei, Ervin ; pe de altă parte, d. Densusianu a negat toate valorile literare ale timpului, în notiţe critice de o indigenţă rară, extinzînd negaţia pînă şi asupra celor mai valoroşi reprezentanţi ai propriului său curent ; d-sa întrupează paradoxala psihologie de a fi căzut învins tocmai în momentul cînd curentele noi de artă au triumfat. Critica sa, exclusiv ideologică şi programatică, e o critică infirmă, fiind lipsită de gust şi comprehensiune.

Apologist al simbolismului francez şi al spiritului latin, negator meschin al talentului naţional pe care l-a expulzat sistematic din paginile revistei sale, critic invidios şi poet anemiat în laborioase abstracţiuni sau teoretizări versificate ale poeziei noi *(Limanuri albe)*, d. Densusianu rămîne totuşi cu incontestabilul merit de a fi răspîndit ideologia simbolistă în articole de o rece eleganţă, în stilistice flori de seră, ce n-au rodit în brazda stearpă a *Vieţii noi*, dispărută din perversiunea ciudată de a-şi fi alungat progenitura legitimă, de reală calitate poetică.

1926

OVID DENSUSIANU

Nu-mi trebuie un efort prea mare ca să revăd în amintire figura atît de distinsă a marelui cărturar plecat brusc dintre noi şi totuşi discret, aşa cum i-a fost întreaga făptură. Cursurile lui Ovid Densusianu atrăgeau, fără să entuziasmeze, impuneau respect, fără a fanatiza, şi cu deosebire ne ţineau necontenit vie curiozitatea.

În cei patru ani în care l-am audiat nu s-a repetat o singură dată, n-a-ncremenit un moment asupra unei probleme din care să nu mai iasă.

Severa disciplină a filologiei, practicată cu toată rigoarea ştiinţifică de acest învăţat într-adevăr european, căpăta nu ştiu ce viaţă, nu ştiu ce perspectivă în prelegerile lui, bine nutrite, elegante şi clare. Format la şcoala romanistului Gaston Paris, Ovid Densusianu şi-a însuşit spiritul erudiţiei franceze, în care ordinea şi ştiinţa, graţia şi limpezimea se uneau cu puterea de sinteză. Clasica lui *Istorie a limbii române* a rămas, pînă astăzi, un model al genului şi o carte fundamentală a literaturii noastre ştiinţifice.

Venit după uluitoarea figură a lui Hasdeu, Densusianu şi-a cîştigat locul de frunte între lingviştii timpului, rupînd definitiv cu improvizaţia şi romantismul, ca şi cu erudiţia ostentativă şi fără obiect adesea a marelui său înaintaş. Spirit tenace, prob, luminat de simţ critic şi de pasiunea adevărului, n-a cunoscut în lunga şi bogata lui carieră decît satisfacţia muncii şi orgoliul aristocrat al savantului.

Omul acesta plăpînd, pînă la efeminare, cu graţii afectate, cu gingăşii de poet şi infinite nuanţe protocolare, nu şi-a dezminţit o clipă origina. A făcut parte din rasa austerilor benedictini ardeleni, care şi-au zidit din ştiinţă un canonicat şi din muncă o voluptate. Din fanatismul lor n-a păstrat decît devoţiunea pentru studiu şi gustul pentru singurătate. Ovid Densusianu a fost un izolat, prin temperament, prin însăşi natura disciplinii profesate şi printr-un fel de etică dîrză a vieţii. Chiar capriciile lui purtau semnul tenacităţii, ca şi resentimentele sau admiraţiile lui.

Într-o vreme în care filologia şi romanistica, în special, ajunseseră la un nivel ştiinţific nebănuit de Şcoala ardeleană şi urmaşii ei, Densusianu şi-a refăcut totuşi legătura subtilă cu ei, fără să cedeze nimic din cuceririle simţului critic. Cultul lui pentru latinitate s-a transpus într-un plan nou, într-o viziune estetică a lui. Cine i-a ascultat prelegerile despre trubaduri, cine a citit volumele lui închinate poeziei simboliste, sub denumirea de *Sufletul latin şi literatura nouă* sau studiul despre *Dante şi latinitatea,* ca şi savantele lui excursii ştiinţifice despre *Păstoritul la popoarele romanice* şi *Viaţa păstorească în poezia noastră populară* nu poate uita că unitatea lor stă în ideea latină.

Dar nu e vorba de cultul purităţii rasiale aşa cum îl înţelegeau fanaticii Şcolii ardelene, ci de o viziune a vieţii, sintetizate în idealism, în rafinament şi claritate, în eleganţă şi ordine. Ovid Densusianu, ardeleanul, a respins instinctiv spiritul germanic, în erudiţia lui, în umbrele lui confuze, în materialitatea lui apăsătoare. Şi n-a fost mai mare admirator, în toată cultura noastră modernă, al spiritului francez decît acest ardelean. Drept este că romanitatea era pentru Densusianu un concept larg, în care se cuprindeau toate literaturile neolatine şi toate subtilităţile vorbirii.

Romanistica a fost în viziunea lui ştiinţifică nu o specialitate seacă, ci o realitate sufletească, un fel de aristocraţie a disciplinei filologice. În acest sens, cursurile lui inedite de semantică şi de estetica limbii române sunt preţioase sondări în spiritualitatea lingvistică română, intuiţii surprinzătoare, smulse din viaţa intimă a expresiei. Poetul care era latent în savant iese pur la lumină în interpretările lui ingenioase, în asociaţiile lui erudite şi psihologice, cu încîntătoare pătrundere.

Curiozitatea lui Ovid Densusianu a fost atît de largă, încît n-a fost ramură lingvistică şi strat al spiritului naţional pe care să nu le-atingă. Istoricul limbii române se împleteşte cu dialectologul, cu romanistul şi cu folcloristul într-o cercetare cînd migăloasă, cînd de sinteză, şi într-o activitate fără preget, pe care numai moartea a putut-o curma. Va fi datoria generaţiilor noi de savanţi şi specialişti să pună în lumină vastitatea şi semnificaţia operei lui ştiinţifice.

Dar oricît de complexă şi de prim plan ar fi personalitatea lingvistului pentru cultura română, Ovid Densusianu are drept şi la alte recunoştinţi.

Începutul carierii lui universitare l-a făcut ca profesor la istoria literaturii române. Tipărite după douăzeci de ani, cursurile lui alcătuind cele trei volume de *Literatură română modernă,* între Şcoala ardeleană şi Alecsandri, pot fi şi astăzi consultate cu folos, mai ales ca nişte manuale suple, clare, ordonate, într-un domeniu în care s-a înaintat atît de greu şi uneori s-a lucrat atît de nefericit.

Tenacităţii lui şi cultului pentru latinitate, pentru inovaţie şi progres literatura română îi datoreşte un întreg capitol, întru biruinţele pe care le-a înscris în trei decenii, în tabla valorilor contemporane. Într-un timp de etnicitate exclusivistă, de ţărănism literar şi de protecţionism împins pînă la abuz, pentru producţia naţională, Ovid Densusianu a avut curajul să înfrunte intemperanţa sămănătoristă, opunîndu-i o revistă de artă şi de luptă, *Viaţa nouă* (ce titlu dantesc!) şi îndrumînd teoretic poezia vremii, întîrziată-n romantism epigonic, spre noi orizonturi lirice.

Iar dacă savantul şi propagatorul de frumos şi latinitate prin simbolismul francez a-ncercat el însuşi, sub pseudonimul *Ervin*, să creeze poezie, în forme reci academice și în expresie intelectualistă, necomunicativă, să nu-i jignim discreția și pasiunea aristocrată.

Ovid Densusianu a fost poet prin suflet, prin devotament față de poezie și prin erudiția lui în frumos, ca într-o a doua categorie a idealului, cea dintîi fiind adevărul, pe care l-a servit cu atîta abnegație și clasică modestie.

1938

[OMAGIU LUI OVID DENSUSIANU]

În istoria mișcării simbolismului nostru rolul revistei *Viața nouă*, pentru care a militat două decenii neîntrerupt, este covîrșitor ; despre contribuția ei s-ar putea scrie un capitol important, atît sub aspectul ideologic sau mai drept spus propagandistic, cît și al realizărilor de artă.

Față de curentele contemporane, sămănătorismul, poporanismul și junimismul în lichidare, *Viața nouă* își revendică exclusivitatea întru promovarea modernismului, printr-o atitudine de dîrză opoziție ; firește că inițiativa nu-i aparținea, iar după 1918 stindardul inovațiilor fîlfîie în atîtea mîini viguroase, încît modernismul *Vieții noi* ia un cert aer de academism ; depășită de noile generații lirice, în 1924 își suspendă apariția, trecînd astfel în istorie.

Animatorul revistei, Ovid Densusianu, a oficiat un adevărat cult al simbolismului francez, propagîndu-l ideologic și prin studii critice și la difuzarea prin versurile lui Ervin, pseudonim ce ascundea inspirația lui rece și de o palidă distincție ; față de literatura simbolistă națională, criticul care trebuia să fie Densusianu a fost totuși de o rezervă și lipsă de cordialitate notorii ; mai mult chiar, în notițele lui avare, se mulțumea să aprecieze sever și să șicaneze, prin observații de amănunt, pe unii dintre cei mai remarcabili poeți moderniști ai timpului ; critica lui, aplicată la fenomenul literar autohton, este pulbere zvîrlită în ochii cei mai strălucitori ai contemporanilor, pe care, în loc să-i atragă și să-i promoveze, i-a îndepărtat dintr-un ciudat instinct de comprimare al elanului critic; spiritul cenacular al *Vieţii noi* funcţiona printr-un fel de selecţiune ascunsă, dar şi organică, a tot ceea ce dădea o patină academică simbolismului însuşi. Temperamental, Densusianu afirmă o duplicitate curioasă: pe de o parte, e un fervent admirator al simboliştilor francezi, iar pe de alta e un Aristarc şicanator al simboliştilor români. E drept că admiraţia lui mergea nu spre Mallarmé şi Rimbaud, ci spre talentele minore sau clasicizante ale simbolismului francez, în care vedea o expresie a „sufletului latin“.

Într-o comunicare publică, din 25 mai 1945, şi tipărită în *Memoriile secţiunii literare* din *Analele Academiei Române*, d. Basil Munteanu aduce un omagiu pios şi critic, în acelaşi timp, figurii de propagandist al simbolismului francez, în literatura noastră, al lui Ovid Densusianu, încadrînd-o în emblema de „vizionar al latinităţii“.

Cercetarea d-lui Basil Munteanu se sprijină pe numeroase texte, colaţionînd atîtea citate din opera lui Densusianu, spre a elucida atît conceptul de latinitate, cît şi acela de simbolism, în care s-a drapat animatorul *Vieţii noi*.

Ovid Densusianu nu era însă un cap speculativ; obsedat de un panlatinism pe care îl căuta în Dante, în poezia trubadurilor, în epopeiele şi în simbolismul francez, n-a izbutit totuşi să fixeze notele specifice ale spiritului latin, manifestat într-o unitate structurală şi în aspectele lui diferenţiate ale fiecărei literaturi romanice. Din latinitate a văzut numai unele însuşiri prea evidente, ca măsura, eleganţa, subtilitatea de expresie, claritatea mediteraneană şi intelectualismul; exact atributele academice ale spiritului latin. Pînă la urmă, am putea spune că Densusianu, care avea repulsie faţă de spiritul german, în ştiinţă, ca şi în literatură, a definit spiritul latin nu atît intrinsec, cît printr-o opoziţie formală cu spiritul nordic. Viziunea lui asupra latinităţii nu se coordonează nicăieri cu profunzime şi originalitate; din marea familie de spirite, care ar putea duce la încercarea unei definiţii a spiritului latin ca atare, el s-a oprit mai ales asupra romanităţii franceze; iar prin cultul întreţinut în jurul simbolismului, din acelaşi izvor, apare mai curînd ca un francizant pătimaş, cum a fost, de pildă, un Macedonski, cu alt temperament şi mijloace de realizare, în poezie. D. Basil Munteanu insistă, convingător, asupra insuficienţii speculative a lui Densusianu în lămurirea conceptului de latinitate; atribuindu-i calificaţia de „vizionar“, o face ca un omagiu academic, în dublul sens de expresie şi de protocol, în incinta unde a ocupat un scaun de „nemuritor“ savantul şi literatul căruia îi închină un foarte documentat studiu istoric şi critic. Încadrînd şi simbolismul în atmosfera latinităţii, în care Densusianu s-a complăcut, d-sa distinge „o triplă metodă, aplicată fie succesiv, fie concomitent: o metodă descriptivă, o metodă istorică şi o metodă oarecum speculativă şi teoretică“. Observaţia este de o justeţe exemplară în însăşi formularea ei; procedînd la analiza „triplei metode“, d. Basil Munteanu limpezeşte cu luciditate, cu veneraţie şi eleganţă, dar şi cu texte de o probantă evidenţă că atît criticul cît şi istoricul literar şi esteticianul ne-a înfăţişat o imagine întru totul subiectivă a curentului, pentru care s-a străduit şi pe care l-a propovăduit cu nobilă abnegaţie şi monotonă distincţie timp de două decenii.

În practica propriu-zis critică asupra poeţilor francezi ai simbolismului, d. Basil Munteanu remarcă, pe bună dreptate, că Densusianu foloseşte procedee universitare, scoţînd în relief nu atît personalitatea şi structura individuală a scriitorilor, cît temele pe care le-a cultivat.

Ca istoric al simbolismului, O. Densusianu procedează, cum excelent defineşte d. Basil Munteanu, „ca şi în psihologia latinităţii, problema e privită antinomic, adică se atribuie simbolismului calităţi contradictorii, care se limitează una pe alta şi se contopesc în armonia supremă a perfecţiunii“. În sfîrşit, d. Basil Munteanu supune unei analize amănunţite presupusul concept al esteticii simboliste, scos din textele lui Densusianu; libertatea, energia, contemplativitatea, misticismul, simţul misterului, panteismul, sensul infinitului şi al naturii, apoi urbanismul, *verslibrismul* şi intelectualizarea emoţiei sunt, rînd pe rînd, scoase în evidenţă şi discutate critic; concluzia acestor succesive analize este de o fermitate care trebuie subliniată: „Omul care, vorbind de poezie, recurge în permanenţă la termeni ca *înălţare, îmbogăţire, energie* a personalităţii, şi care, în ultimă analiză, cere poeziei să realizeze «o viziune *mă-*

reață a vieții», omul acesta este mai mult un nobil pionier al binelui decît un estetician al purului joc liric“.

Aceasta despre estetician; despre zelul față de simbolism al animatorului *Vieții noi* d. Munteanu spune, nu mai puțin categoric: „De fapt, Densusianu este reprezentantul unui moment precis al evoluției poetice; el reprezintă simbolismul francez în ceea ce această școală are mai cuminte și mai ușor asimilabil“.

Iar despre critic afirmă cu aceeași justețe: „Fapt este că metoda critică a lui Densusianu nu este altceva decît un impresionism întemeiat pe «impresii» și pe «intuiții», în general juste, dar uneori destul de vagi“.

Comemorarea academică a d-lui Basil Munteanu, închinată lui Ovid Densusianu, nu are nimic din aerul convențional al unor asemenea omagii. Cu pietate, cu informație, cu simț critic și expresie elegantă, ca și cu acel respect pe care personalitatea de nobilă înfățișare a defunctului academician l-a inspirat totdeauna, d. Basil Munteanu a împletit o monografie indispensabilă oricui va voi să se documenteze asupra animatorului *Vieții noi*.

Inedit

AL. DIMA:
„ASPECTE ȘI ATITUDINI IDEOLOGICE“ *

Despre cercetările ideologice ale d-lui Al. Dima ne-am mai ocupat acum un an, cu prilejul broșurei sale *Criza culturii românești*. Reprodus și-n volumul prezent, studiul său rămîne un document interesant, mai ales în latura descriptivă a fenomenului de criză a culturii europene. Mai puțin concludent în ce privește soluția dată unei presupuse crize a culturii române, referatul d-lui Dima cîștigă în semnificație dacă îl punem în imediată legătură cu cel despre *Problema mișcării ortodoxiste*. După noi, este cel mai prețios din cuprinsul volumului, prin bogăția de informație, prin metoda clară și liniștea critică sub care prezintă dezbaterea, astăzi amuțită, în jurul ortodoxismului literar, militat de *Gîndirea*. Avantajul d-lui Dima constă în faptul că fiind dinafara campaniilor duse de ambele tabere, studiul său are garanția unui istoric conștiincios, ajutat și de o matură putere de judecată. Este cu atît mai remarcabil aceasta cu cît d. Dima, prin temperament și educație literară, practică o vădită simpatie teoretică pentru tradiționalism, în genere. Ne bucură apoi concluziile sale, fiindcă ele concordă cu ale noastre, afirmate în diferite articole polemice și susținute mai ferm în revista *Kalende;* ne mirăm chiar cum d. Al. Dima, istoric cu atent scrupul informativ, nu menționează atitudinea acestei reviste, care a avut o ținută unitară în ceea ce privește poziția negativă față de ortodoxismul literar al *Gîndirii*. Care sunt însă obiecțiile temeinice pe care d. Al. Dima le aduce mișcării ortodoxiste ? D. Nichifor Crainic căuta un temei popular, tradiționalist deci, ortodoxismului cult. Reluînd ideologia *Daciei literare* și a *Sămănătorului*, a încercat s-o completeze cu o nouă față. Însă cercetarea sociologică și psihologică a d-lui Dima dovedește că ortodoxismul popular e pur ritualism, fără o conștiință spontană, puternică, precum apare în ortodoxismul rusesc. Tot astfel, lipsa unui spirit religios în poezia populară duce la concluzia negării acelui „duh creator ortodox“ presupus la baza creației „poporului“.

---

* Edit. „Datina“.

Vom căuta însă, în timp ce urmărim argumentarea d-lui Dima, s-o completăm cu unele constatări ale noastre, în care insistăm asupra faptului că mișcarea literară veche ortodoxă este pur cărturărească, fără ecou în spiritul popular, numai o cultură suprapusă tiranic, dar neorganică, atît prin lipsa ei de aderență cu duhul autohton, cît și prin lipsa de valoare creatoare. Naționalizarea ortodoxismului slav este în trecutul nostru istoric o problemă politică, în ordinea practică, iar în cea ideală, o simplă problemă filologică: formarea limbii literare românești. Însuși faptul că ortodoxismul nu creează valori interne, ci se mărginește numai la traducerea cărților bisericești, deci la simpla înveșmîntare românească a unui fond slav, este suficient să sublinieze prăpastia dintre conștiința populară, neortodoxă, și ortodoxismul cărturăresc. D. Dragnea, locotenent supus, pomenea, în campania de secundare ortodoxistă a d-lui Crainic, de opera capitală a ortodoxismului, *Mărturisirea ortodoxă*, a mitropolitului Kievului, Petru Movilă. Dar acesta, patron spiritual și propagandist ortodox la care se pregătise mitropolitul moldovean, Varlaam, nu urmărea decît o desfășurare de politică bisericească ; voia să-nglobeze principatele române în mișcarea panortodoxă rusească, țintind astfel la o anexare, prin subordonarea spiritului românesc, nu la suscitarea forțelor lui creatoare, care se realizează, în literatura populară, în afara conștiinței ortodoxe, iar la cronicari prin contactul cu umanismul venit din Polonia. Nimic mai fals deci, în atitudinea *Gîndirii*, decît iluzia de a da ortodoxismului un substrat de tradiționalism. Și aici d. Dima, reîntorcîndu-ne la propria sa argumentare, în mod surprinzător se raliază la atitudinea occidentaliștilor, deci a modernismului, în ultimă consecință, cînd afirmă foarte just : „Nu orice mișcare culturală e exponentul sufletului popular. Să mai dăm exemple ? Grecismul începutului literaturii românești, italienismul lui Heliade, «modernismul» grupului Macedonski și întregul modernism de la *Viața nouă* și pînă azi n-au avut nici un contact cu sufletul popular și deci n-au fost expresia lui“ — constatări care-l duc, în mod logic, la afirmarea principială, pe care o aplaudăm cu efuziune : „Ceea ce înseamnă că există posibilitatea de discrepanță între cultură și sufletul etnic“ (pag. 60).

Afirmații care-l duc pe d. Dima la o constatare și mai largă, după ce privise ortodoxismul ca pe un element strein de tradiționalismul nostru literar : „în veacul al XIX-lea, epoca adevăratei renașteri a culturii românești, caracterul religios a dispărut dintr-o dată, simultan cu aderarea la popor a acestei culturi“ (pag. 61).

Căci ne întrebăm și noi care este fibra ortodoxă a entuziasmului pentru popor a generației de la 1848, cînd Vasile Alecsandri, Alecu Russo, Al. Odobescu, Hasdeu, în latura activității lui folcloriste, exaltînd creația literaturii populare nu amintesc și de o conștiință ortodoxă ? Odobescu a înclinat spre ipoteza ecoului unui tracism etnic, în *Miorița*, iar Alecu Russo, evident cu mistică exagerare, nu se sfia să compare frumusețile literaturii populare cu Virgil și Homer. Completările noastre sunt tot pe bază de „tradiționalism“, adică pe ideea unui specific etnic rural, așa cum pașoptiștii formați la „duhul național“ al ideologiei *Daciei literare* au teoretizat tradiționalismul pe care l-au reluat *Sămănătorul* și *Gîndirea*. Este firesc deci să ajungem la decisivele concluzii ale d-lui Al. Dima, istoric imparțial al problemei, mînuitor critic de abstracțiuni și spirit de serioasă metodă : „Contraargumentarea noastră constatînd : lipsa unor fenomene religioase populare de amploarea și simptomatica celor rusești, lipsa caracterului religios ortodox, imediat sezizabil, în creaţia noastră populară, soluţia de continuitate a culturii româneşti, la început religioasă (cum era şi firesc), apoi în veacul făuririi unei adevărate culturi originale pierzînd cu totul religiozitatea ortodoxă cu toate că prin curentul poporan se dorea şi izbutea să fie tot mai mult expresia etnicului, ceea ce demonstrează tocmai probabila inexistenţă a ortodoxiei populare, care, dacă ar fi fiinţat puternic, s-ar fi rostit inconştient în creaţia populară şi cultă, a zguduit şi mai mult posibilitatea ortodoxiei noastre populare, pe care dacă dintr-o prudenţă metodologică n-o negăm, o înconjurăm totuşi de umbre de îndoieli. Iar toate aceste constatări duc la o încheiere pe care lapidar o însemnăm aci : „Ortodoxia noastră nu numai că n-a fost dovedită de d. Crainic, dar s-a arătat pasibilă de a fi tăgăduită“ (pag. 62).

Într-o succintă recapitulare a literaturii moderne anexate de d. Dragnea ortodoxismului, d. Al. Dima, pe bună dreptate, nu vede această caracteristică dorită de obedientul secundant al d-lui Crainic, a cărui poezie este o desfăşurare de teme didactice, iar nu o viziune înalt mistică. Pe d. Blaga, revendicat pentru acelaşi demonstrativ rezultat, d. Dima îl vede, cum şi noi totdeauna am remarcat, un cerebral, care şi-a grefat o cultură filozofică apuseană pe ipoteza poetică a tradiţionalismului să tracic, dar în nici un caz ortodox.

Negînd viabilitatea creatoare a literaturii după reţetă ortodoxă, care bîntuia mai acum vreo patru ani în *Gîndirea*, d. Dima pune eticheta şi pe „ideologia“ d-lui Crainic : „Se pare că ortodoxismul gîndirist nu e decît ecoul artificial al mişcării religioase a unor gînditori străini ca Massis, Maritain, Berdiaeff etc.“ (pag. 71).

Dacă ne este îngăduit, trimitem pe cititor la un vechi articol al nostru, din 1928, cules în volumul *Opere şi autori*, ca şi la discuţiile noastre polemice din *Kalende*, în care ajunsesem la aceleaşi concluzii.

D. Al. Dima, venind pe urmele polemicelor, a ştiut să se orienteze în informaţia timpului, a sistematizat şi a analizat critic ideile, dînd un referat obiectiv asupra problemei ortodoxismului nostru literar.

Ar fi de ajuns numai relevarea acestui studiu din volumul d-lui Al. Dima, spre a ne da seama de interesul cultural al cercetărilor sale. După noi este şi cel mai valoros, fiindcă în el găsim şi afirmarea unui punct de vedere mai reliefat. Meritul esenţial al investigaţiilor d-lui Dima constă, e drept, într-o obiectivitate pînă la adumbrirea personalismului ; am putea spune chiar, pînă la un grad de anulare a personalităţii sale. Caracterul de referat al celorlalte articole este prea rigid observat, deşi spuneam că d. Dima se raliază, prin activitatea sa ideologică, unui tradiţionalism, rămas încă, în mare parte, în faza sămănătoristă. Un fir subţire, care străbate articolele sale, se poate urmări pe baza acestei înclinaţii. Toate punctele de vedere sunt legitime şi am dori, prin urmare, o adîncire a atitudinii sale personale, tocmai în sensul adunării elementelor şi formulării unui tradiţionalism ştiinţific. Deocamdată, d. Dima, cu o prudenţă metodică şi obiectivitate expozitivă, se mărgineşte mai mult să informeze. În acest sens, trebuiesc luate unele articole ale sale, ca acel despre ideologia lui Vasile Pârvan, despre concepţia „personalismului energetic“ al d-lui C. Rădulescu-Motru, ca şi ciclul de „probleme estetice“, în care expune estetica lui André Gide, din *Les faux monnayeurs*, a lui Pirandello, din *Şase personagii în căutarea unui autor* sau a lui Pietro Mignosi, care dă esteticei un substrat teologic, afirmînd şi superioritatea poeziei faţă de celelalte arte. Mai mult referinţe rezumative, aceste indicaţii mărturisesc o diversitate de informaţie, fără să angajeze pe autor şi într-o atitudine precisă.

Mult mai fugitive sunt cele patru „probleme literare“, unde d. Dima se opreşte în pragul unor sugestii pe care însă nu le exploatează. Dintre ele, *Sentimentul matern în lirica noastră* este numai o didactică însăilare, pe un penibil subiect de circumstanţă.

Din ciclul de „valori directoare“, observate în cultura română, mai personal este articolul despre *Tradiţionalismul lui Mihai Eminescu*. Şi aci d. Dima mai mult referă, dar silinţele sale tind să organizeze din afirmaţii şi materiale răzleţite, din proza politică a marelui poet, o viziune coerentă asupra filozofiei istoriei, aplicată la poporul român. Cu toată eterogenitatea ideologiei eminesciane, cu tot substratul ei afectiv destul de revărsat peste îngrădirile reflexiei, d. Dima găseşte ca o noutate, în investigaţia filozofică a intransigentului conservator, „că a încercat o adaptare originală a idealismului hegelian la concepţia teologică a istoriei“. Mai categorică, în ceea ce d-sa numeşte „fundamentul sociologic“ al tradiţionalismului lui Eminescu, este constatarea : „Determinismul social, cu preţuirea precumpănitoare a masei în evoluţia istoriei şi cu deprecierea personalităţii, curent de vază în a II-a jumătate a veacului trecut, de la Karl Marx la H. Taine, cuprinde dar şi pe Eminescu“.

Încadrarea e cu atît mai preţioasă cu cît astăzi Eminescu, readus în contemporaneitate printr-o serie de studii. fie de izvoare literare şi filozofice, fie privit în elementele lui biografice, fie în ideologia lui politică sau în încercarea de a-i determina universalitatea artei, pe bază etnică, se bucură de o interpretare mai adîncă decît în timpul sămănătorismului. Este de ajuns să reamintim studiul d-lui Tudor Vianu despre *Poezia lui Eminescu,* în care se integra opera poetului în motivele de simţire universală ale romantismului sau se descurcau multiplele fire de ideologie topită în sensibilitatea lui, sau incursiunea subtilă a d-lui Lucian Boz, care vrea să precizeze o viziune etnică din elementele ideologice ale poeziei eminesciane. De la revalorizarea sentimentală, pe bază de conservatorism romantic şi de folclorism, din epoca sămănătoristă, Eminescu a trecut astăzi într-o fază, e drept cam talmudică, de interpretări ideologice. D. Dima conciliază viziunea poetică a conservatorismului eminescian, în substratul lui temperamental cunoscut, cu un sistem schiţat din cercetarea atentă a articolelor programatice ale sociologiei poetului. Îmbinînd aceste două aspecte, studiul său este într-adevăr un pas mai departe. Transcriem concluzia d-lui Dima, destul de sugestivă pentru cine va-ncerca odată să reia într-o interpretare completă „proza politică“ a lui Eminescu : „Tradiţionalismul acesta era apoi susţinut de osatura unei sociologii istorice organic evoluţioniste, după care unitatea socială a neamului, străbătută de un divin spirit istoric, îşi realiza destinul specific, lent dar progresiv, sub egida implacabilă şi impunătoare a unui trecut strălucit. Ceea ce caracterizează într-adevăr scrisul lui Eminescu e acel *spirit istoric* de care e plin veacul său, dar pe care nimeni în cultura românească nu l-a trăit cu atîta intensitate înaintea lui“ (p. 105).

Cu informaţia şi matura sa judecată, ca şi cu uşurinţa de a mînui abstracţiunile, fără pedantism şi echivocă originalitate, d. Dima este unul din cercetătorii tinerei generaţii cu o serioasă pregătire.

1933

EXEGEZE EMINESCIANE *

Avem astăzi atîtea studii de amănunt asupra lui Eminescu, încît o bibliografie sistematică a lor ar fi de o mare utilitate. Cine vrea să cerceteze creaţia eminesciană găseşte numeroase exegeze asupra izvoarelor filozofice şi artistice ale marelui poet, explicat cu atîta subtilitate şi multiple referinţe. O clarificare şi o precizare critică a lor ar deveni un folositor instrument de cercetare, fiindcă în multe privinţi s-a ajuns la rezultate aproape definitive. Ceea ce nu va înlătura controversele între exegeţii care nu obosesc în căutarea de noi influenţe. Evident că unii au abuzat cu subtilitatea şi ingeniozităţile cele mai hazardate. În opera lui Eminescu se caută astăzi toate ideologiile, se speculează asupra-i cu cele mai talmudice interpretări, din dorinţa de a sistematiza, într-un sens sau în altul, o cugetare risipită în atîtea faţete, uneori foarte înşelătoare. Exagerările nu compromit însă informaţiile serioase, iar adevărul că mintea poetului a fost una din cele mai cultivate ale timpului său poate fi susţinut cu o impresionantă justificare.

Cercetătorii antebelici au căutat în special să identifice „filozofia" din poeziile lui Eminescu ; numeroşi glosatori postbelici şi-au extins cîmpul de investigaţie, înglobînd şi proza politică şi literară eminesciană în aceste preocupări. De pe acum însă se poate conchide că nu este vorba de un sistem coerent şi unic în cugetarea poetului. Eminescu nu este ceea ce îndeobşte se-nţelege printr-un filozof. În primul rînd, el n-a ambiţionat să creeze un sistem original. Nici n-avea nevoie, filozofia fiind pentru el o substanţă intelectuală din care-şi alimenta sensibilitatea. Eminescu este un mare afectiv, dublat de o excepţională inteligenţă ; cunoştinţele lui filozofice, resorbite din diferite izvoare, se întrepătrund, fuzionează imperceptibil, topindu-se într-o emoţie profundă şi devenind viziuni poetice. Cine-şi închipuie că va izbuti vreodată să închege o filozofie eminesciană definitivă, clară şi sistematizată, se amăgeşte. Din ce în ce, tocmai pe baza exegezelor de ideologie din opera poetului, ni se întăreşte convingerea că Eminescu este un mare creator de valori sufleteşti, de mituri lirice. Fără a conchide la inanitatea cercetărilor de izvoare, în structura acestor mituri, înclinăm a crede că în mare măsură acest păienjeniş de referinţe, împletit odată pînă la saţietate, ne va limpezi zarea spre interpretarea globală a valorilor spirituale şi poetice eminesciane. Deocamdată toate aceste săpături în inima operii lui ne dau impresia unei febrile activităţi de arheologie literară. Ca într-o uluitoare cetate, îngropată de timp şi pămînt şi scoasă treptat la lumină, încep să se precizeze înlăuntrul ei elementele variate care o alcătuiesc. Pe baza lor se poate reconstitui arta, viaţa ei bogată, închegată într-o unitate indestructibilă. Vom ajunge deci la sinteză şi cu ajutorul acestor minuţioase analize, care azi par disparate şi fără viaţă.

Deşi Eminescu nu este un filozof, în sensul propriu al cuvîntului, structura operei lui este însă profund metafizică. Fără o orientare serioasă în problematica poeziei lui nu putem înţelege atîtea subtilităţi care o alcătuiesc. Evident că valoarea artistică a creaţiei eminesciane vine din misterioasa originalitate a alchimiei ei afective, nu dintr-o abstracţie seacă. A-i găsi şi explica toate conceptele ideologice nu înseamnă a-i determina şi valoarea, care, în ultimă instanţă, este o operaţie de critică literară. Exegezele de izvoare filozofice din opera eminesciană au deschis însă o perspectivă cu totul nouă înseşi posibilelor ei interpretări critice.

Între cercetătorii de izvoare ideologice ai lui Eminescu, d. Al. Dima trece printre cei cu informaţie serioasă şi cu o

---

* Al. Dima : *Motive hegeliene în scrisul eminescian*, tiparul „Dacia Traiană", Sibiu.

bună metodă critică. Autor al unui substanţial studiu despre *Tradiţionalismul lui Eminescu,* publicat mai întîi într-o broşură, apoi în volumul său de *Aspecte şi atitudini ideologice,* tipărit în 1933, d. Al. Dima este primul cercetător care a căutat să sistematizeze, în jurul cîtorva texte eminesciane, înrîuririle filozofiei hegeliane asupra poetului nostru. Anul trecut, cînd am scris despre culegerea sa de studii, reunite sub titlul citat, insistînd asupra celui referitor la „tradiţionalismul lui Eminescu", conchideam : „D. Dima conciliază viziunea poetică a conservatorismului eminescian, în substratul lui temperamental cunoscut, cu un sistem schiţat din cercetarea atentă a articolelor programatice ale sociologiei poetului. Îmbinînd aceste două aspecte, studiul său este într-adevăr un pas mai departe."

Deşi afirmată categoric şi susţinută cu texte probante, influenţa hegeliană în concepţia filozofică a statului eminescian nu formează decît un fragment al studiului din volumul citat al d-lui Dima. Acolo se sprijinea pe unele texte din *O problemă a istoricului,* pe scrisoarea adresată de poet lui Dumitru Brătianu, conţinînd reflecţii istorice asupra serbării de la Putna şi pe cîteva alte extrase din cugetările politice ale lui Eminescu din ediţia Cuza.

Cît priveşte hegelianismul acestor idei, era dovedit prin raportare la atmosfera generală a filozofiei lui Hegel. Mai mult o indicare de sens spre hegelianism decît o confruntare a textelor eminesciane cu cele ale gînditorului german. În *Motive hegeliene în scrisul eminescian,* broşura de astăzi, d. Dima aduce şi precizarea timpului în care Eminescu a fost influenţat de Hegel şi, mai cu seamă, ne oferă şi textele lor comparative, din care reies clar influenţele hegeliane.

După ce enumeră şi alţi cercetători care au întrezărit izvoare hegeliane în ideologia eminesciană, d. Al. Dima fixează şi data de 1874, pînă cînd opera lui Eminescu e pătrunsă de infiltraţii hegeliane. Dacă mai apoi a respins hegelianismul, cu violenţă chiar, aceasta înseamnă numai o nouă orientare în cugetarea poetului, dar nu şi o anulare a influenţelor din Hegel, însuşite pînă la această dată. D. Dima extrage idei, expresii, pasagii întregi din *Andrei Mureşianu,* din *Natura şi statul,* din *Împărat şi proletar,* din povestirea fantastică *Archaeus,* din *Sărmanul Dionis,*

din *Scrisoarea IV* chiar, din basmul *Făt-Frumos,* din articolul *Independenţa română,* din *Geniu pustiu,* reluînd şi cugetările cuprinse în *O problemă a istoricului,* ca şi în scrisoarea către D. Brătianu (folosite şi în *Tradiţionalismul lui Eminescu*) — subliniind sensul hegelian.

De data aceasta numeroase alăturări cu textul marelui filozof german fac proba definitivă că ideologia politică şi socială eminesciană conţine elemente din Hegel atît în mijloacele ei dialectice, cît şi în concepţie.

D. Al. Dima nu recurge el însuşi la nici o dialectică specioasă, la nici o subtilitate de interpretare spre a confirma hegelianismul lui Eminescu. Cum spune singur, îşi mărgineşte cercetarea „încadrîndu-se atît în metoda unei critici istorice, cît şi în aceea a unei critici filozofice".

Exegeză serioasă în argumentare şi strict documentată, studiul de mică proporţie (numai 16 pagini !), dar de substanţială contribuţie al d-lui Al. Dima, ne îndreptăţeşte, încă o dată, să punem temei pe autoritatea sa de eminescolog în ceea ce priveşte izvoarele hegeliane ale cugetării istorice ale marelui nostru poet.

D. Dima însuşi fixase data de 1874 ca limită a infiltraţiunilor hegeliane aflate în opera lui Eminescu. Poate nevoia de a proba mai mult sau o uşoară înclinaţie spre subtilizare îl fac însă să-şi depăşească metoda strict critică, citînd şi unele texte eminesciane, ce nu pot fi o oglindire a ideologiei lui Hegel.

În preţiosul său studiu despre *Poezia lui Eminescu,* d. Tudor Vianu, în capitolul *Eminescu şi etica lui Schopenhauer,* a identificat că poezia *Cu mîne zilele-ţi adaugi* „îşi are un izvor precis în textele schopenhaueriene pe care le-am citat şi este pesimistă cel puţin cît modelul care a inspirat-o" (pag. 48), în timp ce d. Dima o crede grefată pe ideologia hegeliană a „etern-prezentului".

Rezonanţa sentimentală a acestei poeme, în întregul ei, nu numai că este neîndoielnic schopenhaueriană, dar Al. Dima se foloseşte, în sprijinul hegelianismului ei, de o strofă din variantele poemei, eliminată din ediţia Maiorescu, din 1884, de unde d. Vianu o reproduce.

Citatul d-lui Dima face parte dintr-o serie de strofe „la care a renunţat" însuşi Eminescu, după cum arată

d. C. Botez în ediţia critică a *Poeziilor (Note şi variante*, pag. 475). În al doilea rînd, anul apariţiei, 1884, în ediţia Maiorescu mai întîi, apoi în *Convorbiri literare*, este cu un deceniu mai tîrziu faţă de data în jurul căreia d. Dima însuşi fixează hegelianismul poetului.

Tot astfel, d. Dima citează versurile 33—38 din *Glossa*, dîndu-le un sens hegelian. Mai concludent, pe bază de texte confruntate şi pe aceea a însemnărilor lui Eminescu însuşi, d. Vianu vede în *Glossa* „identitatea dintre motivul anistoric la eleaţi şi la Schopenhauer“ (pag. 51). Nu mai insistăm şi asupra faptului că poema lui Eminescu este publicată tot în 1884, întîi în ediţia Maiorescu, apoi în *Convorbiri*.

Din aceeaşi dorinţă de a proba hegelianismul ideologiei eminesciane, d. Dima citează cîteva versuri ca :

Al lumii-ntregul sîmbur, dorinţa-i şi mărirea
În inima oricărui i-ascuns şi trăitor

din *Împărat şi proletar*, care sunt categoric din izvorul schopenhauerian, *dorinţa* identificîndu-se aici cu *voinţa* filozofului pesimist. Sau aceste versuri din *Scrisoarea IV* :

Povestesc ca papagalii mii de glume şi poveşti
Fără ca să le priceapă... După ele un actor
Stă de vorbă cu el însuşi.

Dar *Scrisoarea IV*, în concepţia ei filozofică, nu este altceva decît un comentariu poetizat la *Metafizica amorului* lui Schopenhauer, iar acel actor de care vorbeşte poetul nu este altul decît „geniul speciei“, şi nu ideea hegeliană de *Weltgeist*, cum crede d. Dima, printr-o deplasare a sensului poemei eminesciane.

În sens deformat interpretează d. Dima şi aceste versuri din *Scrisoarea IV*, identificîndu-le cu ideea „vicleniei raţiunii“ hegeliane :

Nu trăiţi voi, ci un altul vă inspiră — el trăieşte,
El cu gura noastră rîde, el se-ncruntă, el şopteşte...

cînd sub acest *el* trebuie să înţelegem, fără controversă, acelaşi „geniu al speciei“ din metafizica schopenhaueriană. Numai noţiunea de *Demiurg* poate avea sensul hegelian căutat de d. Dima, şi atunci încă ţinînd seamă de faptul să n-o facă dubioasă contextul poemei.

E drept că, în concluzie, d. Dima atenuează hegelianismul din exemplele citate, deşi în toate este clară influenţa lui Schopenhauer :

„În parte însă, viclenia hegeliană a raţiunii se acopere probabil cu viclenia schopenhaueriană a instinctului.“

Totuşi, rămînem la convingerea că, în versurile citate din nou şi de noi, pentru mai multă siguranţă, nu este vorba nici de urmă de hegelianism.

Cu aceste rectificări, studiul d-lui Al. Dima rămîne cel mai complet şi concludent în privinţa influenţei lui Hegel asupra operei lui Eminescu.

1934

AL. DIMA:

„ZĂCĂMINTE FOLCLORICE ÎN POEZIA NOASTRĂ CONTEMPORANĂ“ *

Romanticii au profesat un fel de idolatrie față de folclor; pentru ei folclorul era un mit, era poporul cu toate însușirile lui latente, cu toate posibilitățile lui creatoare. Paralel cu mistica democrată, în politică, veacul trecut a cunoscut o mistică a spiritului popular. De la Alecu Russo la Alecsandri și chiar la Maiorescu și Odobescu, cercetătorii folclorului național au fost străbătuți de un fior religios în contact cu producțiile „marelui anonim“. Abia cu Hasdeu, cu Lazăr Șăineanu și Gaster se afirmă un spirit științific în problemele folclorice; și dacă ne gîndim la Delavrancea și M. Sadoveanu, ne întoarcem din nou la cultul creației populare, ca, în sfîrșit, cu d. Ovid Densusianu să reintrăm în tehnica științifică a cercetărilor de acest fel.

N-am uitat pe Eminescu, ale cărui culegeri de literatură populară mărturisesc o admirabilă intuiție științifică, materialurile strînse de el prezentîndu-se în stare de minereu, cu impuritățile constitutive și strălucirea lor nativă.

Nu mai vorbim de un S. Fl. Marian, de un G. Dem. Teodorescu, de un Artur Gorovei, de un Tudor Pamfile, de Elena Voronca și alți culegători, care au procedat la o inventariere impresionantă a folclorului național, adunînd și clasificînd o vastă producție, de unde vor putea porni sintezele necesare într-un domeniu atît de complex. Entuziasmului romantic al pașoptiștilor i-a urmat o fecundă cercetare științifică, migăloasă și documentară, în ritm cu cercetările similare apusene.

Atît de întinse sunt aceste investigații, încît ultima etapă a studiilor folclorice (metoda comparativă) își așteaptă creatorul cu toată încrederea.

Studiul d-lui Al. Dima despre poezia noastră contemporană și utilizarea motivelor folclorice este un început revelator de cîte posibilități oferă acest cîmp de cercetare în cultura românească. Zicem că este numai un început, fiindcă d. Dima s-a mulțumit mai ales să semnaleze, cu o metodă întru totul descriptivă, numeroasele infiltrații ale folclorului în lirica noastră modernă. Referințele sale sunt atît de ispititoare, aplicația sa este atît de atentă, încît nu putem considera monografia sa decît ca binevenită. Ceea ce avem să imputăm d-lui Dima este metoda insuficientă pe care o folosește, cercetătorul a procedat prin analogie. Adoptînd un criteriu de clasificare propriu folclorului ca atare (metoda Charlotei Burnne), d. Dima a fărămițat orice putință de interpretare într-un sens individual, raportat la fiecare poet cult, al infiltrațiilor folclorice. A constata, de pildă, frecvența motivelor magice la o sumă de poeți contimporani înseamnă a proceda oarecum statistic. Fiindcă în lirica modernă, contrar modului folosit de Alecsandri și de sămănătoriști, folclorul nu mai are o funcție pur decorativă sau de pastișe. Altfel prelucrează d. Lucian Blaga motivele folclorice, altfel d. Ion Barbu, altfel d. Ion Pilat. Fiecare le raportează la o sensibilitate proprie, la o concepție organică, la o viziune personală de univers liric. Alecsandri, în *Doine* și unele *Mărgăritărele*, imită pînă la pastișe temele, metrica, lexicul popular; poezia anonimă e un model, un prilej de virtuozitate formală a admiratorului extaziat.

Alecsandri nu caută consonanțele de sensibilitate între el și sensibilitatea anonimă; el versifică doine, balade, legende, cu aceeași ușurință, pe un plan de încîntare intelectuală, nu de afinitate emotivă. Pentru el folclorul este un mijloc de a-și forma o expresie, nu un punct de plecare.

Eminescu abia consideră folclorul ca un ecou de sensibilitate, prelucrîndu-i totdeauna motivele în conformitate cu marea lui putere de asimilare și sinteză lirică. *Doina, Ce te legeni, codrule, Codrule, codruțule, Mai am un singur dor, Călin, Luceafărul* sunt puncte de contact în absolutul sensibilităţii etnice, dar şi opere profund personale. Prelungiri în subconştientul etnic, aceste poeme nu mai sunt imitaţii, ci prelucrări dintr-un mare rezervoriu de simţire colectivă. Ca să ne referim numai la *Luceafărul*, şi vom vedea că, în cadrul unui basm (şi aci feericul nu este decorativ, ci structural), Eminescu zideşte un mit liric de o semnificaţie şi de o complexitate excepţională. Basmul este un semn al spiritualităţii, un auxiliar al ficţiunii, nu un motiv popular versificat.

---

* Edit. Fundația „Regele Carol II“.

E drept că d. Dima face şi aceste distincţii în cel mai substanţial şi de sinteză capitol al cercetării sale *(Problema folclorului în poezia contemporană)*, dar obiecţia de metodă rămîne integral în picioare ; credem că ar fi fost mai bine să studieze individual poeţii moderni care s-au alimentat din „zăcămintele folclorice“, raportîndu-i la o interpretare de pure valori lirice, la un sens spiritual în conformitate cu structura fiecăruia.

Căci dacă d. V. Voiculescu se foloseşte de folclor mai mult decorativ, fie în motive, fie în lexic (cu unele excepţii discutabile, indicate şi de d. Dima), d. Lucian Blaga îşi creează din folclor un peisagiu liric fantastic, de o semnificaţie pur metafizică. Dacă la d. Adrian Maniu, elementele folclorice sunt picturale, de un rafinament primitivist savuros, la d. Ion Barbu ele iau aspectul unor incantaţii de magie, încadrîndu-se într-o structură ideologică. În pastelurile d-lui Pillat, folclorul este decorativ, de asemeni, iar în *Biserica de altădată* e conceptual. Aci d. Dima a identificat unele izvoare populare foarte preţioase şi a insistat mai accentuat asupra caracterului conceptual, dar într-un capitol referitor la temele pastorale şi haiduceşti a trecut din nou la metoda statistică nesemnificativă.

Nu-nţeleg de ce d. Dima a omis *Zamolxe* şi *Meşterul Manole* (de altfel, ca şi tot teatrul său literar, interesant sub acest aspect) de d. Blaga sau *Meşterul* d-lui Adrian Maniu. Era cel mai bun prilej să adîncească în aceste interpretări lirice, în aceste mituri împrospătate cele mai subtile sensuri ale unor motive populare, prelucrate de sensibilitatea individuală a poetului cult. Poate îi va fi interzis-o metoda sa prea descriptivă ; cu atît mai mult ni se pare eronat criteriul său cu cît în capitolul final amintit d. Dima spune, cu bună dreptate, într-un loc : „Poezia contemporană a selectat deci pentru cuprinsul ei liric motivele folclorice ce i s-au părut mai adecvate stilului ei interior“ (pag. 90). Prin intermediul „stilului interior“ trebuia să ne dezvăluie cît de structural sunt asimilate motivele folclorice în liricii noştri moderni. Astfel, nu mai ştim dacă multe din aceste infiltraţii n-au decît o valoare pur lexicală, decorativă şi nu sunt cumva decît o manieră, un fel de a estetiza revolut.

Pentru rîvna sa migăloasă, pentru unele preţioase apropieri textuale pe care le-a făcut între lirica modernă şi „zăcămintele folclorice“ şi pentru întîietatea acestei întreprinderi, studiul d-lui Al. Dima e un punct de plecare serios ; regretăm că metoda sa analitică nu poate duce şi la rezultate mai adînci, la valorificări concludente.

1936

AL. DIMA:

„GÎNDIREA ROMÂNEASCĂ ÎN ESTETICĂ"

(Aspecte contemporane) *

Pe cît ştim, cele dintîi indicaţii despre *Contribuţia românească în estetică* le-a dat d. Tudor Vianu, într-un istoric concis, publicat într-o revistă germană de specialitate, în 1933 ; ele au fost reproduse apoi în *Introducerea* ce însoţeşte volumul *Istoria esteticei de la Kant pînă azi în texte alese* (1934).

Începînd cu Radu Ionescu şi terminînd cu d. Lucian Blaga, d. Vianu schiţează, într-o repede privire istorică, liniile generale ale diferitelor atitudini de estetică teoretică în critica şi filozofia română.

Desigur că punctul de plecare al cărţii d-lui Al. Dima se găseşte în tabloul succint întocmit, mai mult cu titlu informativ, de d. Vianu.

D. Al. Dima este un cercetător cu gustul bine marcat pentru inventariile sistematice şi critice de idei ; astfel, ne-a înfăţişat *Problema mişcării ortodoxiste, Tradiţionalismul lui Eminescu,* unele *Motive hegeliene în scrisul eminescian, Zăcăminte folclorice în poezia noastră contemporană, Fenomenul românesc sub noi priviri critice, Conceptul de artă populară,* ca să nu cităm decît cele mai caracteristice contribuţii ale sale în domenii atît de diverse totuşi.

De data aceasta ne prezintă într-o privire sistematică şi critică, pe bază de texte strict înlănţuite şi cu un atent şi minuţios simţ al analizei, *Gîndirea românească în estetică,* între G. Ibrăileanu şi d. Tudor Vianu.

---

* Ed. „Dacia Traiană", Sibiu.

De formaţie filozofică şi de serioasă cultură, d. Dima este un cercetător pasionat de probleme, dacă nu în esenţa lor, în felul de a se reflecta în opera altora. Să nu fiu greşit înţeles : d. Dima nu este un simplu informator ; informaţia sa este numai un fundament, care-i dă putinţa să expună, să sistematizeze, să analizeze, să nuanţeze şi să critice ideile despre care-şi propune să ne întreţie.

Format la spiritul de idei generale şi la arta metodologică a lui Vianu, d. Dima este un spirit independent în judecată şi un ghid foarte preţios în ceea ce s-ar putea numi bibliografia critică a ideilor şi problemelor.

Ponderat, supus la obiect cu o stricteţe exemplară, în monografiile sale vădeşte mai ales un simţ expozitiv de o desăvîrşită claritate, o certă stringenţă de a sistematiza şi o remarcabilă pătrundere analitică ; cu aceste însuşiri, la care trebuie să adăugăm totdeauna seriozitatea informaţiei, d. Al. Dima nu-şi rătăceşte niciodată cititorii, şi orice carte a sa este un preţios instrument de lucru.

În ce priveşte noul său volum, să-l lăsăm pe d. Dima însuşi să-l delimiteze în metoda şi ţelurile lui :

„Opusculul nostru înfăţişează contribuţiile esteticienilor români în mod sintetic, în liniile lor mari şi esenţiale, străduindu-se doar a surprinde felul propriu al gîndirii fiecăruia, atitudinile principale ce au adoptat în estetică, vibraţia specifică a filozofului. Ideile sunt prezentate descriptiv, încadrate istoric şi comentate critic potrivit felului nostru propriu de a gîndi."

Din atitudinea critică faţă de fiecare estetician român, ca şi din spiritul general al volumului, ne putem da seama şi de felul de-a gîndi al d-lui Dima ; poziţia sa este a unui spirit ferm convins de valoarea ştiinţifică a esteticii şi de partizan al autonomiei valorilor estetice ; însăşi clasificarea în care cuprinde cercetătorii înfăţişaţi şi analizaţi ne duce la aceeaşi concluzie. Astfel, sub denumirea de *Fragmentarism estetic,* prezintă pe G. Ibrăileanu, P. Zarifopol şi M. Ralea, adică trei spirite care incidental şi nesistematic au reflectat şi asupra unor probleme de estetică.

În *Forme sceptice ale esteticei* se ocupă de relativismul d-lui E. Lovinescu şi de „principiile" d-lui G. Călinescu.

Sub categoria de *Forme metafizice ale esteticei*, expune, ca o subdiviziune primă *(Misticism estetic)*, reflecţiile despre artă şi creaţie ale lui Pârvan, concepţia teologică a d-lui Nichifor Crainic şi estetica dedusă din sistemul metafizic al d-lui Lucian Blaga ; într-o a doua subdiviziune *(O formă metafizică generală)*, analizează opera d-lui Liviu Rusu, iar în a treia subdiviziune *(Între ştiinţă şi metafizică)* expune şi discută ideile lui M. Dragomirescu.

Cercetarea se încheie cu prezentarea „concepţiei vitaliste a frumosului" a d-lui E. Speranţia şi cu „perspectivele etice ale esteticei", deduse din tratatul d-lui Tudor Vianu, cel mai informat şi mai specializat estetician dintre toţi cîţi activează în domeniul teoretic al Frumosului.

Varietatea de tendinţe, diversitatea soluţiilor, ingeniozitatea sugestiilor, originalitatea, cînd este cazul, gîndirii româneşti în estetică — iată ţelul cercetării d-lui Dima ; sensul ei pozitiv este evident cu prisosinţă.

În cazul „fragmentarismului" s-ar putea spune că efortul de sistematizare este uneori mai mare decît rezultatul obţinut şi că în special la Ibrăileanu şi d. Ralea estetica este implicată în critică, după cum la Pârvan meditaţia despre artă şi dificultatea internă faţă de expresie este mai curînd o confesie a scriitorului decît o încercare speculativă ; din tendinţa de obiectivitate, d. Al. Dima cam forţează importanţa teoretică a unor priviri fugitive, contradictorii şi parţiale.

D. Dima ne promite să se ocupe şi „de merituoasele cercetări ale generaţiei tinere de esteticieni" ; tabloul său expozitiv şi critic s-ar completa, în eventualitatea reluării monografiei sale împinse pînă la zi, după cum n-ar fi rău să integreze şi pe cei mai vechi esteticieni români, într-o mişcare de idei, care atestă şi nivelul teoretic al unui sector din cultura noastră şi-i fixează şi tendinţele în domeniul artei.

Prin seriozitatea, aplicaţia metodică şi orientarea sa în problemele Frumosului, d. Dima şi-a creat obligaţia morală de-a pune la punct un întreg capitol din gîndirea noastră.

1943

ION DONGOROZI:

„POVESTIRILE LUI CONU COSTAKI STUPKAN"

Ca şi d. Lascarov-Moldovanu, d. I. Dongorozi se alătură, prin mentalitate şi procedee literare, curentului sămănătorist. Formula tradiţionalistă îi cuprinde pe amîndoi, însă nivelul scriitoricesc îi diferenţiază, cu menţiuni notabile pentru d. Dongorozi. Ar fi nedrept să nu le subliniem. Dacă ne-am limita numai la un principiu de psihologie elementară, d. Dongorozi devine dintr-o dată apreciabil, fiindcă ne poate incita interesul lecturii, pe care prolixitatea ilizibilă a d-lui Lascarov îl ucide între filele cărţii.

Ambii purced din matca bogată a literaturii d-lui Sadoveanu ; o reamintim, fiindcă excesele maeştrilor, chiar cele crescute din calităţile lor, nu se pun într-o lumină mai crudă decît în operele discipolilor.

Principiul generator al esteticii d-lui Dongorozi e descrierea ; dar ceea ce la d. Sadoveanu e animat de elanul interior la d. Dongorozi devine procedeu mecanic.

Astfel, lungile povestiri genealogice ale lui Costaki Stupkan se mărginesc a ne da aspectul epidermic al evenimentelor, aburind neantul sufletesc al personagiilor în rotocoalele de fum al cafelelor şi al nelipsitului ciubuc al lui Stupkan : e zestrea comună dăruită de d. Sadoveanu tuturor tradiţionaliştilor minori. Pe axa acestui procedeu, d. Dongorozi suplineşte analiza psihologică prin colectarea platitudinei în tomuri descriptive, reproduce mecanic replici monotone şi clişee în locul observaţiei vii, constituind din tot acest material paiele cu care umple sufletul vid, de marionetă, al siluetelor zugrăvite *(Buclucuri, Binefacere).*

Prin aceeaşi concepţie, pe lîngă accentul sintactic şi lexic al formei, intenţionat poporanist, d. Dongorozi împinge procedeul de şcoală chiar pînă la uzitarea de inutile şi reprobabile vulgarităţi (*torocala* nopţii...) : caractere superficiale, simpliste, ce pun în evidenţă formula de curent literar fără talent.

Totuşi, d. Dongorozi posedă un nerv narativ sensibil şi unele calităţi de observaţie cu relief faţă de confratele său, d. Lascarov.

În genere, descrierea prolixă sau naraţiunea întîrziată subliniază fondul anecdotic al nuvelelor sale, în care scînteia vieţii ar cădea inoportun. Unele fragmente de observaţie realistă, umbrind un discret pesimism prin poantă, se desprind remarcabil din povestirile d-lui Dongorozi ; astfel, scena în care Fanache Gînţă adoarme, prostit de teamă, în coşar, dîndu-şi foc din imprudenţă, deşi venise să răzbune ruşinea adulterului făptuit de nevastă cu şeful de jandarmi *(Răzbunare)*, sau dezgustul brusc răsărit în sufletul Laurei pentru amantul ei, cînd prozaismul împrejurărilor îi revelează mediocritatea aceluia pe care l-a iubit *(Prima şi ultima lor noapte de dragoste).*

Anecdotice, exterioare, nuvelele d-lui Dongorozi, pentru a se diferenţia mai mult, pe lîngă extirparea capitalelor defecte amintite, au nevoie de mai multă concentrare pentru a ne solicita interesul chiar numai cu dinamismul naraţiunii, la care-şi limitează mijloacele literare.

1926

ION DONGOROZI:

„SOCOTELI GREŞITE"

După război, ideologia sămănătorismului defunct a evoluat la un agresiv regionalism literar, mobilizat în citadelele revistelor de provincie ; îndeosebi, ramura olteană a afirmat, cu multă şi necumpănită violenţă de limbaj, confuzia stridentă între categoria etnică, limitată la solidaritatea temperamentală a unei provincii, şi valoarea estetică. Acest regionalism strimt, desfăşurat în proporţii de hilară infatuare, se reduce, ca ideologie, la un sămănătorism localizat şi la un naţionalism fracţional pe provincii ; ca estetică, la apologia retorică a peisagiului individualizat pînă la particularitatea geografică ; ca expresie poetică, la aglomerarea maladiv luxuriantă a amănuntului exterior, descriptiv, iar ca împrospătare a limbii literare, la o inestetică invazie a provincialismului.

Activitatea nuvelistică a d-lui I. Dongorozi s-a dezvoltat în atmosfera acestor preocupări ; materialul său narativ, extras din pătura socială a provincialului monoton în platitudinea habitudinilor, vegetativ şi fărămiţat într-o anecdotică meschină, este, prin realizare, o prelungire a naturalismului sufocat în indigenţă psihologică, pe care acum douăzeci de ani l-a practicat d. Sadoveanu, cu mult mai mari resurse de expresie.

Anecdotele prolixe ale lui Dongorozi răsfaţă pe un impunător număr de pagini banalele nemulţumiri casnice şi profesionale ale d-lui Tache Marincu, zdruncinat în pustiul interior al tabieturilor sale de o destituire ilegală și o soție arțăgoasă și rea — de care scapă printr-un leșin „în brațele cucoanei Matilda" — și o lașe dezerțiune de inadaptabil care-și salvează micile slăbiciuni zugrăvite cu o exasperantă minuție.

Iată în ce sosuri de gospodărească descripție naufragiază d. Dongorozi și cea mai mică umbră de perspectivă a temelor tratate: „Pe masa cea mare de la intrare sunt rînduite tot soiul de bunătăți: morun tăiat felii, scrumbii de Dunăre la gheață, creier de vițel, fudulii de berbece, antricoate de purcel, pătlăgele vinete și roșii cu pielița grasă, lucioasă, castraveciori cu negi, iar pe un fund rotund de tei, o piramidă cu două caturi de mititei usturoiați și presărați cu chimion și pătrunjel verde", și, după acest epic tablou gastronomic, de proveniență specific națională, dezastrul artei, înecată în subtilele senzații gustative ale aceluiași insignifiant domn Tache Marincu, pe care autorul are grija să-l fotografieze în postură de tacticos erou carnivor: „Tache Marincu mușcă din mititel, plimbă dumicatul dintr-o parte într-alta să-i mai ostoaie fierbințeala, retează cu dinții din față ardeiul verde, micuț, cît un degetar, se oțărește, își șterge lacrimile cu dosul palmei, soarbe din țoiul de țuică, se scutură și sughite cu noduri: — Mic, mic, dar afurisit!"

Ca, în sfîrșit, după alte respectabile pagini de neostenit dialog în jurul unor bogate și largi gesticulate acte reflexe, d. Marincu să reușească a evada, spre salvarea confortului său de antropoid domestic și spre bucuria lectorului, din tîrgul Galațului și din memoria noastră *(Domnul Tache Marincu).*

Tot așa, d. Dongorozi se face biograful copios în detalii nesemnificative și anecdote diluate al lui „coconu" Tudoriță Cosmeanu și al soției lui, „cucoana" Mița, care „iubea florile la nebunie; stîlpii peronului îi înzorzonase cu zorele bătute, ferestrele de la etaj erau burdușite cu sacsii de toată mîna, în grădiniță ronturi cu betunii, lalele și ochiul boului învolt, chioșcul îmbrăcat cu fasole nemțească, care înflorește pînă toamna tîrziu și numai ciorchine grele violete", reîmprospătînd astfel ghirlandele vestejite cu care sămănătoriștii minori împodobeau mumiile bătrînilor cuconi și cucoane, monotoni, șterși și anoști ca o zi de vară pustie, pe care n-o animează nici un accident.

Și, ca să fie decorul complet, nu lipsesc „cafelele turcești cu caimacul gros și vanilat, tutunul Bectimes, ușor jilăvit cu felioare de morcov"...

Firesc e că asemenea ființe, ce populează muzeul prăfuit al tabieturilor și funcțiilor vegetative, să iasă apoi din ritmul lînced al existenții printr-o întîmplare nenorocită ce răvășește apa moartă de lacuri stătute din sufletul lor egal și împietrit în acte mecanice; cuconul Toderiță e scos la pensie, fiindcă, doborît de moartea copilului adoptiv, înecat din imprudență, nu-și mai poate exercita atent funcția de șef de stație și a pricinuit astfel un accident de tren; iar cucoana Mița „s-a stins la vreo două luni, așa cum s-ar stinge o candelă căreia i s-a sleit prea repede untelemnul".

Conu Toderiță își mai prelungește calvarul, ispășind prin sărăcie și evanghelică resemnare vina de a fi lăsat să învețe înotul pe copil, înghițit de valuri din neprevederea lui *(Domnul șef).*

Pe acest plan, d. Dongorozi ne dă copia banală a vieții provinciale, făcînd din impresia ce vrea să sugere un inutil scop artistic.

Alteori, autorul ne prezintă reversul umoristic al eroilor săi preferați, cu ceva mai multă reușită poate, însă cu un deficit artistic tot atît de evident, prin cultivarea amănuntului, picant pînă la trivialitate, a dialogului fără nerv condus și a șarjei directe, prin căutarea obositoare și pur anecdotică a situației comice *(Socoteli greșite, Furtună trecătoare, A deraiat un expres* sau *Antihîrț).*

Uneori *(Satisfacție)* e obsedat de situații și chiar formule lapidare, unanim răspîndite de Caragiale.

Dar dacă prin materialul artistic și realizarea lui volumul d-lui Dongorozi e o parafrazare de sămănătorist minor și perimat, prin limba întrebuințată, intenționat vulgarizată și profund inestetică, e o pildă de poporanism degenerat la procedee formale ce evidențiază definitiv o eroare de curent literar prin uzitarea provincialismului antiartistic.

Expresii ca : *şumoiog de lumină spălăcită, spuzala asfaltului, hurducăială, huială, lărmuială, calup de răzbunare, găvanele urechilor, tăifăluești, hojma* și atîtea metafore inestetice, provincialisme neliterare ori expresii de o dezarmantă familiaritate fac din d. Dongorozi — prolix naturalist anecdotic și copios pictor de amănunte triviale sau simplu nesemnificative — un inacceptabil stilist și un scriitor lipsit total de simțul artistic al limbii.

1926

MIHAIL DRAGOMIRESCU

În mintea contemporanilor, ecoul personalității d-lui Dragomirescu se zbate între hulă și admirație.

Explicația e simplă : categoricul judecății, pozitiv sau negativ, imprimă o impulsiune de simpatie sau de antipatie ; obiectivitatea criticului e interpretată de scriitori totdeauna ca o pură atitudine sentimentală ; în dosul judecății estetice ei văd ură sau iubire. Cu greu pun importanță pe probitate și adevăr.

Și primul gest rar care l-a dus pe d-l Dragomirescu în clocotul urii sau al iubirii a fost un act de probitate intelectuală ; în 1907 s-a despărțit de Titu Maiorescu fiindcă acesta începuse să-și calce principiile ce-l călăuzise aproape o jumătate de veac. Invadat de apele turburi ale politicei, stindarul adevărului amenința să se prăbușească. L-a smuls d-l Dragomirescu, implîntîndu-l la *Convorbiri critice.* În activitatea sa publicistică e cel mai înalt titlu de recunoștință pe care i-l aduce literatura română.

Din coloanele acestei reviste și-au luat zborul cîteva talente caracteristice, iar altele, nedreptățite-n propriul lor cerc, și-au găsit aprecierea meritată prin valoarea ce-o dovedeau.

Înaintea omului — opera ! Iată fundamentul spiritului critic al d-lui Dragomirescu.

Consecvent lui, a căutat să-i dea toată amploarea ; centrul criticei devenind exclusiv opera, literatura este o disciplină simplă, independentă de orice corelaţie cu celelalte ştiinţe. Fenomenul estetic trebuie studiat în sine, nu exterior. Astfel, lumea creaţiei artistice e o lume autonomă de cea fizică şi de propria noastră activitate. Ea îşi are legile ei, natura ei distinctă, şi deci şi mijloacele de a pătrunde-n taina creaţiunii vor fi altele.

Aceste consideraţiuni l-au dus pe d-l Mihail Dragomirescu la necesitatea de a-şi crea un sistem şi o metodă de cercetare pur literară ; îl profesează la Universitate, reuşind printr-o admirabilă stăruinţă să disocieze arta de celelalte discipline.

Nu e o idee absurdă, ci un adevăr elementar. Cine nu l-a auzit la curs sau n-a citit un rînd critic al său îşi poate închipui că d-l Dragomirescu e un metafizician tardiv şi nebulos.

Metafizician ? Dar atît cere pentru studiul literaturii : asimilarea operei pînă la putinţa contemplării, probitatea impresiilor, multiplicarea experienţii literare şi adîncirea creaţiei pînă la cel mai înalt grad de motivare raţională a elementelor ei constitutive.

Un criteriu pur estetic pe un principiu raţionalist.

Cei superficiali se opresc la crusta ghimpoasă a terminologiei pe care d-l Mihail Dragomirescu o mînuieşte ; miopia îi împiedică să vadă un *spirit organic* care-o animă.

Scriitorii zîmbesc la auzul cuvîntului *metodologie,* şi totuşi vin cu încredere să-i ceară sfatul, sunt sensibili la judecăţile ce le decernă, sunt curtenitori cînd bănuiesc că i-ar putea smulge o consacrare şi înjurioşi cînd n-au dobîndit-o. De la 1907 încoace, mai nu e scriitor care să nu se fi prezentat personal sau să-i fi trimis operele cu dedicaţii omagiale în vederea unei aprecieri.

L-am audiat pe d-l Mihail Dragomirescu şi am luat parte la cenaclul său literar.

I-am admirat viziunea critică ; opera devine pentru d-sa o existenţă : o descompune analitic şi o reface sintetic, subliniindu-i defectele sau calităţile.

Lectura operelor devine astfel o pasiune. E un iluzionist al geniului naţional, aşteaptă talentul de oriunde.

Pasiunea literară l-a dus la două slăbiciuni ; de pe urma uneia profită literatura română, de pe urma alteia pierde d-sa personal.

Crezînd în puterea de creaţie artistică a poporului român, a căutat să-i promoveze producţiile la nivelul panteonului universal. Descoperind talentul naţional, l-a ridicat cu bunăvoinţă pe scara valorii : prinzînd sîmburele originalităţii etnice, i-a anticipat roadele.

D-sa însuşi conştient de acest *misticism raţional,* ironizat chiar de cei înălţaţi de el, literatura română a fost însă împinsă în planul de cunoştinţă al celorlalte literaturi.

Energiile naţionale au prins curaj.

Pasionat de operă, d. Dragomirescu s-a lăsat cuprins de bunătate iertătoare : la injurie răspunde cu tăcere, la ingratitudine cu recunoaşterea celui ce o merită. Şi nici chiar în raporturile sale personale n-a păstrat antipatie pentru ponegritori : primeşte respectuoase salutări de la cei ce-l hulesc, le risipeşte cu dărnicie mulţumiri şi strîngeri de mînă, surîde cu bunătate candidă.

D-l Mihail Dragomirescu nu ştie să urască ; aici stă cheia explicării ingratitudinii celor pe care i-a îndrumat şi lăudat.

Absorbit în viziunea unei lumi populate numai de fiinţe estetice, d. Dragomirescu, pasionat şi incurabil locuitor al domeniului *psiho-fizic,* a pierdut noţiunea comună a contactului omenesc cu semenii săi şi s-a înălţat în lumea senină a artei.

Nu-i facem o vină din aceasta, ci îi subliniem o slăbiciune simpatică, pe care puţini dintre noi o pot avea.

Prin sfaturile sale dornice, prin activitatea sa critică îndrumătoare a tinerelor talente, între care se simte totdeauna la locul său, prin învăţămintele din care au profitat atîţia scriitori dintre care astăzi unii îl hulesc, d. Dragomirescu a avut pentru literatura noastră rolul pe care Boileau l-a avut pentru literatura franceză.

Prin obiectivitatea şi puterea de analiză critică, prin delimitarea noţiunii estetice de orice corelative oneroase, d. Dragomirescu s-a dovedit cel mai sigur spirit critic al nostru ; n-are oricînd daruri bogate de scriitor şi orator ? E primul care o recunoaşte.

Ca totdeauna vorbeşte bazat pe o *idee* — ar trebui s-o recunoască toţi, fără nici o pierdere din partea lor.

Într-o atmosferă de hulă orbitoare sau de admiraţie oarbă şi anonimă, am scris aceste rînduri cu probitatea unuia care nu vrea să linguşească, nici să blameze.

1925

MIHAIL DRAGOMIRESCU:

„COPILUL CU TREI DEGETE DE AUR“

(Ogrezeni şi Dărmăneşti) *

Reportagiile literare ne-au vestit timp de un an apropiata senzaţie : d. Dragomirescu lucrează la un roman în cîteva volume. Unii au crezut, alţii s-au înfiorat numai la gîndul probabilei hotărîri, cei mai mulţi au ridicat neîncrezător din umeri. În sfîrşit, iată-ne în faţa primului volum, dintr-o serie neprecizată încă a tînărului romancier. Însuşirile literare ale autorului, titlul năzdrăvan al operei şi proporţia ei ameninţătoare ne-au ţinut într-o ironică aşteptare ; cu oricît scepticism ne-am fi înarmat, curiozitatea credem că-i va asigura autorului un ciudat succes de librărie. D. Lovinescu, din liniştea rodnică a Fălticenilor, îşi va fi întrerupt plimbarea zilnică sau pagina începută, căutînd la librarul local cartea bătăiosului său adversar ; susţinut de cîteva duzini de creioane, va fi pornit, desigur, la o amuzantă vînătoare de solecisme şi efecte de stil hilariant ; confraţii noştri de calvar sau bucurie săptămînală îşi vor fi imaginat un plan strategic de succes estival, în plin sezon de reviste şi balet. Ei bine, toţi am fost dezamăgiţi ; d. Dragomirescu a scris cu gramatica lui Manliu în faţă, a respectat aproape necontenit acordul dintre subiect şi predicat şi mai ales a renunţat, spre dezolarea generală, să facă stil. Iar naşterea miraculosului „copil cu trei degete de aur“ e un eveniment atît de banal, încît titlul trebuia păstrat pentru un conţinut demn de promisiunile lui latente. Dacă deziluzia ne-a bruscat, viziunea anticipată despre posibilitățile noului romancier se suprapune, în linii generale, realității. În primul rînd, conștiința clasificatoare a d-lui Dragomirescu se dovedește o fantasmă chinuitoare numai a scriitorilor încăpuți pe masa de disecție a criticului; în al doilea rînd, caracterul integral de memorii al cărții se apropie mai curînd de banalitate decît de extravaganța supozițiilor noastre. D. Dragomirescu nu s-a dezmințit însă în esență; primul său volum s-a născut dintr-o aprigă voință de emulație; obsedat de gloria lui Creangă și de savoarea lui regională, s-a imaginat un semen muntean al marelui povestitor al Moldovei și a purces la drum simplu și cu naivitate de rural, înseilînd o serie de episoade din viața unui sat. Diferența față de înaintașul său constă așadar în valoarea de semnificație a faptelor narate. După o lectură atentă și, mărturisim, suficient de atrăgătoare în substanța ei senzațională, am rămas cu impresia unei onestități de înregistrare de importanță documentară. Atît peisajul, cît și sensul intern al personagiilor ne fixează într-un limitat cerc de monografie a două familii. Învățătorul Gheorghiță Dărmănescu, în ascensiune de fruntaș al satului Ogrezeni, unde se căsătorește cu fiica preotului Andrei Ogrezeanu, Ioana, reușind să-și păstreze situația, cu toate adversitățile celor doi cumnați, Vasilache și Manole, cumnații lui, apoi părinții și socrii, notabilitățile satului, proprietarul moșiei și administratorul, vecinii și rudele, servitorii și copiii oamenilor intrați sub oblăduirea lui sufletească, toți participă la o nedezmințită autenticitate, fiindcă au trăit aievea, au vorbit și au simțit, cu exactitatea de stenogramă prin care sunt prezentați. Personagiile au o viață am putea spune didactică. Sunt migălos catalogate prin fapte, unele mai importante, multe de minimă însemnătate. Gheorghiță e ceea ce se cheamă un „om cumsecade", soț ascultător, slujbaș vrednic și gospodar neostenit. Ioana, soția lui, e cinstită, muncitoare și alături de bărbat, prevenindu-l în contra nenorocirilor ce-i pregătesc cumnații. Vasilache e violent, artțăgos, bețiv și invidios, perfid și în repede declasare. Părintele Andrei e împăciuitor, autoritar cu fiii, deși mîhnit de faptele lor nevrednice. Manole e înfumurat și afemeiat, impulsiv și nesigur pe hotărîrile lui de adolescent. Așa vor fi fost și în viață, vor fi trecut prin aceleași împrejurări pe care le consemnează memorialistul Ogrezenilor. Dar toată această amănunțită încadrare într-un mediu de mediocritate morală și de neînțelegeri familiale se pare a constitui un element de contrast față de năzdrăvanul „copil cu trei degete de aur". D. Dragomirescu n-a mers pînă a-și califica eroul, în sens propriu, cu falange de metal prețios; o, fiți liniștiți, ne găsim în fața unei inofensive metafore, discutabilă numai în efectele ei de bun-gust. Sănducu — astfel îl cheamă pe copilul năstrușnic al lui Gheorghiță — e ornamentat în visul tînărului Gavrilaș cu cele trei degete miraculoase de aur; căci iată ce destăinuiește bătrînei Oprina, mama lui Gheorghiță:

---

* Edit. „Cartea românească“.

„— Uite, bunicuțo, am visat că parcă revenisem de la școală, și dumneata mi-ai ieșit în întîmpinare la poartă sub salcîmul înflorit, cu un copil mic în brațe. Și dumneata mi-ai pus copilul la piept și mi-ai zis: «Uite, ce băiat a născut țață-ta». Eu m-am uitat atunci la el și-am văzut că copilul avea trei degete de aur — degetele cu care ții condeiul cînd scrii" (pag. 108).

De-aici se naște legenda despre un copil excepțional, deși Sănducu nu depășește manifestările semenilor săi de vîrstă.

E drept că îi place să fie legănat neîntrerupt, țipă înspăimîntîndu-și părinții, protestează cînd e înțărcat, spune cîteva vorbe obișnuite, sau numai dă iluzia că e precoce în glas, cere luna din cer, dintr-o firească lipsă de perspectivă a ochiului, comună tuturor copiilor, și papagalizează profeția unor cumetre, care descifrau, în semnele naturii, ivirea războiului franco-german de la 1870. Din aceste indicații banale nu se poate prevesti un geniu; nici măcar o indulgentă „genialitate parțială", cum acordă d. Dragomirescu unor scriitori, nu-i putem bănui lui Sănducu.

Și aci scriitorul devine fără voie umorist, urmărind sublimul prin simpla banalitate; în figura embrionară a micului sugaci stă nucleul funest al volumelor viitoare, în care se va desfășura existența miraculoasă a „copilului cu trei degete de aur".

Spuneam că d. Dragomirescu și-a impus o echivalență literară cu *Amintirile* lui Creangă; mai curînd a rezolvat o pastișe, în ton narativ, în stil familiar și direct pînă la vulgaritate, ca şi într-o simplitate a mentalităţii de spectator retrospectiv, împinsă pînă la o ingenuitate frustră. Iată prezentarea unui grup de personagii, cu ticuri şi particularităţi, după maniera memoriilor marelui moldovan. E vorba de participanţii la nunta învăţătorului Gheorghiţă :

„La nuntă s-au strîns toţi din toate părţile, dar mai cu deosebire rubedeniile de seamă, de nu s-ajungeau mesele. Din partea părintelui Andrei, a sosit de la Dărăşti Dospina, cu negul ei din frunte, şi cu părintele Alexandru ; de la Cernica, vărul părintelui Andrei, preotul Grigore, cu barba lungă şi cu nasul adus deasupra mustăţilor, împreună cu preoteasa Catincuţa, mică şi grăsulie, care-şi pusese malacov.

De faţă mai erau Vasilache, cu jacheta neagră şi faţa albă, împreună cu Sultana lui slabă şi mărunţică. Apoi părintele David, ginerele părintelui Andrei, cu preoteasa Leanca, oacheşe şi cu aluniţă în colţul gurii. Nae îşi părăsise o săptămînă încheiată meseria lui tainică şi venise, tăcut, cum îi era obiceiul, cu Săftica lui durdulie şi cu pieptul alb. Manole, deşi era asupra examenului de clasa a doua de seminar, veni şi el, învoit pe două zile, îmbrăcat tilivichiu, cu pantalonii lui cu buzunările de-a curmezişul, împreună cu Profiriţa, îmbrăcată în alb. Nu lipsi nici Dinu, nepotul părintelui Andrei, cu mîna lui închirchită şi cu nevasta lui, Paraschiţa, subţirică şi gingaşe ca o trestie.

Din partea lui moş Alecu, tatăl lui Gheorghiţă, care îşi cususe cu mîna lui porturi noi, se înfiinţase cum şi trebuia, cu maica Oprina, soacra mare, mititică, boţită la faţă şi cu marama de borangic. Apoi Lixandruţa, nevasta logofătului Dobre. Nu lipsi nici părintele Gavrilă de la Frăsinei, răguşit şi cu barba roşcată, care veni cu preoteasa Luxa, îmbrăcată ca o ţărancă.

Nu lipsiră nici fratele cel mai mare al lui Gheorghiţă, Ioniţă, cîntăreţul din Frăsinei, împreună cu nevastă-sa Lencuţa, cu ochi ce-i jucau în cap ; nici Matei, care se lăsase de cîrciumărit şi cînta în strana a doua la Bălăceanca. El veni cu Voica lui, care avea un nas subţire şi jupuit şi ochi spălăciţi, dar era vrednică şi spornică la treabă“ (pagina 16—17).

Imitaţia este evidentă, ca şi lipsa de poezie evocatoare. În acest stil se desfăşoară memorialul asupra Ogrezenilor şi Dărmăneştilor, cu episoade cînd mai vii, cînd mai banale. Dacă d. Dragomirescu n-are stil, în sensul artistic al cuvîntului, toată povestirea respiră, prin primitivitate şi familiaritate directă şi bonomă, întreaga personalitate a omului. De data aceasta, adagiul lui Buffon se confirmă cu expresivitate : „Stilul e omul însuşi“. Nu ştim însă de ce toate vocalele finale accentuate, în special verbele la perfectul simplu, se termină cu î ; d. Dragomirescu scrie : luptî, sculî, tăiî, turnî etc. Să fi inventat şi o ortografie, pe lîngă o „estetică integrală“ ?

1932

MIHAIL DRAGOMIRESCU

O istorie a junimismului, de la origini pînă la ultimele lui repercusiuni, ar fi foarte utilă şi instructivă ; ea angajează creaţia literară, politică şi culturală. După cum Maiorescu a impus scriitori şi a fixat în portrete incisive oameni politici, tot aşa a făcut numeroşi profesori universitari. Junimismul e un fenomen destul de complex, selectînd scriitori, încurajînd cariere politice şi împingînd spre învăţămîntul superior pe acei tineri care păreau mai dotaţi ; este indiferent dacă Maiorescu s-a-nşelat uneori şi dacă cei ajutaţi de el nu şi-au realizat promisiunile. Cînd izvoarele de energie spirituală sunt limitate, nici cel mai bun cunoscător de oameni şi preţuitor de inteligenţe nu poate scoate mai mult decît îngăduie un anume moment istoric. Dar nu de asta e vorba acum şi aci ; Maiorescu a avut deseori mîna norocoasă nu numai pentru cel miruit, ci şi pentru literatura şi cultura noastră superioară.

Mihail Dragomirescu aparţine acelei generaţii de junimişti care a dat universităţii pe un D. Evolceanu, I. A. Rădulescu-Pogoneanu, S. Mehedinţi, P. P. Negulescu şi C. Rădulescu-Motru.

Continuator prezumtiv al direcţiei critice de la *Convorbiri literare,* părea cel mai indicat să susţie poziţia estetică a maestrului ; temperament combativ şi inteligenţă dogmatică, Mihail Dragomirescu s-a simţit stînjenit de prestigiul maiorescian şi s-a desprins relativ curînd de vatra junimistă. Vocaţia critică a lui D. Evolceanu s-a stins repede, polemica de principii cu Gherea şi gherismul a lui P. P. Negulescu nu putea duce la o carieră critică, iar retorica sentimentală a d-lui S. Mehedinţi, cu mireasmă de amvon, era un indiciu şi mai clar că, în a doua generaţie, junimismul nu era în stare să impună un critic viu şi cu autoritate. Intrînd pe mîna istoricilor, geografilor şi filologilor, *Convorbirile literare* şi-au menţinut prestigiul tot prin prezenţa maioresciană ; dar criticul a cedat treptat-treptat omului politic, şi astfel *Convorbirile* n-au mai fost un centru de selectare a valorilor literare.

Pe de altă parte, reviste ca *Sămănătorul, Viaţa nouă* şi *Viaţa românească,* indiferent de idealurile lor artistice divergente, au început să anime mişcarea literară a timpului ; intransigenţa lor ideologică ameninţa însă cu o răsturnare a valorilor estetice, şi ceea ce era bun pentru N. Iorga devenea detestabil pentru Ovid Densusianu şi suspect pentru Stere şi Ibrăileanu. În această atmosferă, *Convorbirile literare* agonizau în marginea literaturii sau se mulţumeau cu palide producţii, de un academism ce indica sterilitatea şi diletantismul. Cumpăna criteriului estetic pe care o ţinea încă Maiorescu, prin rare rapoarte academice şi simple citări de nume, cu ocazia unei noi ediţii a *Criticelor,* nu putea impune şi o susţinută poziţie şi, cu atît mai puţin, o mişcare literară vie.

După 16 ani de colaborare în mijlocul junimismului, Mihail Dragomirescu se retrage de la *Convorbiri literare* şi întemeiază *Convorbiri critice.* Pecetea maioresciană era definitiv gravată în spiritul lui ; criticul n-aducea o ideologie nouă, ci reactualiza ideile directivei estetice junimiste. În învălmăşeala polemică a momentului şi-n atmosfera ideologiilor intransigente ce stăpîneau revistele conduse de Iorga, Densusianu, Stere şi Ibrăileanu, Mihail Dragomirescu îşi propune să restabilească drepturile judecăţii critice, indiferentă la conţinutul operei de artă şi atentă numai la valoarea ei expresivă. Astfel, *Convorbirile critice* vor înfăţişa o literatură de gust eclectic şi o poziţie critică fixată pe planul estetic.

Temperament combativ şi dogmatic, obsedat de prestigiul maestrului, Mihail Dragomirescu, a cărui pasiune literară este autentică şi mare, prin analogie cu „direcţia nouă" începe a teoretiza „şcoala nouă". Cenaclul noilor *Convorbiri* devine un atelier critic, în sensul de „critică activă“, adică de impietare a criticului dogmatic asupra creației literare (cu toate dezmințirile lui teoretice) și de bogată revistă critică, în care operele sunt analizate, discutate, relevate și categoric judecate. Cu toate acestea, dogmatismul lui Dragomirescu e mai puțin accentuat la *Convorbiri critice*, sau mai curînd ia forma limitelor gustului său literar, mai transparent fiind spiritul de cenaclu. Supraevaluarea literaților ce colaborează la propria revistă începe să inspire neîncredere în criteriul estetic, practicat cu atîta măsură și nuanță de Maiorescu și înclinat spre hiperbolă la discipolul lui. Epoca de glorie a criticii dragomiresciene se-nchide totuși în paginile *Convorbirilor critice*. Obsedat de conceptul capodoperei încă de pe atunci, pornit spre teoretizare și sistem, dogmatismul cel mai refractar îl ia-n stăpînire, treptat-treptat, ducîndu-l de la *Critica științifică și Eminescu*, unde se află în germen ideile lui estetice, la *Știința literaturii*, în care aceleași idei se închid fără putință de evoluție.

După încetarea *Convorbirilor critice*, Mihail Dragomirescu a avut un contact din ce în ce mai sporadic cu critica literară ; foiletoanele lui din *Viitorul*, strînse-n volumul *De la misticism la raționalism*, diversele reviste pe care le-a patronat, activitatea mai mult orală de la Institutul de literatură s-au desfășurat sub semnul dogmatismului, didacticismului și ipertrofiei de judecată ; impermeabil la evoluția în special a lirismului, aplicînd cu un fel de automatism primejdios paragrafele sistemului la opera literară vie, și-a contrazis, în a doua parte a carierii, tot ce afirmase și susținuse în prima ei parte.

Profesor al atîtor generații de studenți, animat de pasiune literară, spirit analitic și dialectician pînă în pînzele albe, punînd analiza și dialectica în slujba unui dogmatism fără concesiuni, Mihail Dragomirescu lasă o amintire durabilă printre profesorii secundari de literatură română, cărora le-a pus la dispoziție o metodă de lucru, le-a insuflat dragostea pentru clasicii noștri și le-a impus planul de cercetare estetică a operei de artă, cu toate exagerările de judecată, cu toată rebarbativa lui „știință“, pe care o socotea, cu vîrsta, infailibilă și capabilă să creeze critici din neant, înlocuind intuiția cu formula abstractă și caracterizarea cu stearpa clasificare.

Ca discipoli direcți critica îi datorește pe I. Trivale, mort prematur și încă nedescătușat de influența seminarului de literatură, și pe Const. Emilian, a cărui teză de doctorat, despre *Anarhismul poetic*, s-a născut sub semnul metodologiei maestrului. Iar pentru noi toți, care i-am fost studenți, rămîne un exemplu de pasiune literară, de bonomie și de generozitate, de exactitate și rîvnă profesorală, cu toate umbrele care cădeau ca niște pete mari peste spiritul lui atît de inegal, de rebarbativ și de obstinat, pus totuși în slujba lieraturii, pe care dacă a mutilat-o adesea, prin ciudate verdicte, a iubit-o cu acea pasiune vizibilă pînă și-n formele ei negative. Sortit să accepte și să înțeleagă, prin poziția estetismului maiorescian, la care s-a format, Mihail Dragomirescu a ajuns, prea adesea, să respingă prin temperamentul și inteligența lui, prin care s-a deformat, ca orice dogmatic sever și absolutist.

1942

GEORGE DUMITRESCU:

„CÎNTECE PENTRU MADONA MICĂ"

Dacă expresia nudă a sincerităţii ar fi un criteriu de supremă valorificare estetică, am concede d-lui George Dumitrescu posesia unor ilimitate resurse poetice. Autorul *Cîntecelor pentru madona mică* a tipărit, ca debut, o plachetă, *Primăveri scuturate,* ce afirma, puţin monoton, o aburită atmosferă de melancolie distilînd dispoziţii aproape organice de nedeterminată tristeţe. Lamente poetic versificate, broderie de destrămat sentimentalism, *Primăverile* vădeau virtuozitate ritmică şi uneori descriptivă, reuşind în *După moartea lui Werther,* poem de simbolică confesiune lirică, să susţină izbutite şi proaspete imagini, pe un portativ superior psihologismului pur.

Şi vina cea mare a versurilor d-lui George Dumitrescu stă închisă în această ireconciliere continuă a expresiei direct şi supărător psihologice şi a elaborării ei artistice. Inconvenientul persistă şi în aceste *Cîntece,* cu înfăţişare de intim jurnal de iubire, cu o jenantă raportare la situaţia anecdotică, copios urmărită, şi cu particularizări exterioare ce acordă banalului o prioritate prea departe împinsă, ca în această enumerare :

Căci glasul tău e-un şipot cristalin,
Şi zîmbetul — risipă de cununi,
Şi-mi umezea privirea-nduioşată
Copilăria ochilor tăi buni

(Amintire)

sau în neexpresiva jenă a iubitei necredincioase :

Vei împietri în loc fără viaţă
Şi cu privirea risipită-n drum
Şi vei simţi — năvală caldă — cum
Îţi înfloreşte sîngele în faţă...

(Mîndrie)

sau în convenţionalul poetic al cadrului naturii, ce suplineşte rezonanţa interioară :

Dă-mi, tăcută, mîna mică, şi-om porni încet în seară,
Să ne pierdem în lumina liniştită din amurg,
Să te mîngîie pe frunte vîntul blînd de primăvară
Şi să-ţi plouă peste creştet mierea razelor ce curg !

(Linişte)

Această esenţială obiecţie adusă neprelucratei sincerităţi a d-lui Dumitrescu se poate completa cu imputarea unui întîrziat eminescianism, prea transparent parafrazat în armonia formală, în unele imagini şi chiar în adaptarea expresiilor verbale.

Pildă de armonie eminesciană, amintind ritmica elegiacă din *O, mamă...*

O, dacă-ar fi, iubito, vreodată să te pierd,
S-ar stinge ochii-mi dornici cu care te dezmierd,
Ar amuţi cuvîntul pe gura mea în veci
Şi n-ar mai bate gîndu-mi sub gheaţa tîmplei reci.

(Închinare)

sau această strofă ce amestecă laolaltă reminiscenţe din marele poet şi versuri proprii :

Zvonul plopilor cu frunza de argint va curge lin,
Cîte-o pasăre va trece către cuibul ei pe-aproape,
Vor suna departe-n noapte glasuri tainice de ape
Şi-au să crească pe-ai tăi umeri albe aripe de crin.

(Linişte)

Am poposit de-ajuns în preajma scăderilor din poeziile d-lui Dumitrescu ; e timpul să pescuim, atent, din apele răvășite ale sentimentalismului său și frînturile de alge ce vestesc împrospătare de expresie și scuturarea influențelor amintite.

În note de minuscul interior sentimental d. Dumitrescu ne oferă uneori o expresie înnoită, pe care ne facem o plăcută datorie a o cita, ca semn de posibile evoluări :

Dar n-ai să știi că-n limpedea-mi privire
Sînt ape turburi trase în afund
Și că-n tăcere dureros ascund
Aceeași pantomimă de-amintire...

sau, pe același fond de limitată afectivitate, imaginea amintirii obsedante :

Și iată-ntunecata amintire
— Călugăriță neagră — vine iar
Cu degete de vis să îmi deșire
Mătăniile ei, tăcut și rar...

sau ușoara melancolie, vioi cadențată, din *Romanță* și *Drumuri în seară*, se creionează o discretă sensibilitate de interior sentimental.

Mai multă concentrare și efort spre expresia personală, părăsirea unui diluat și retoric psihologism, a facilului simbol descriptiv, ca și a locului comun filozofant sau sentimental, ar netezi poteca poetului, ce, poate, i-ar rămîne ca un mic domeniu propriu, în care n-am mai reclama unele paternități streine.

1926

GEORGE DUMITRESCU:
„PIETATE"

Lirica de pînă acum a d-lui George Dumitrescu afirma un romantism minor, risipit în directe accente elegiace și în notații de pastel fugar. Din această atmosferă de sentimentalism revolut a ieșit însă și cea mai caracteristică poemă a primelor sale acorduri, *După moartea lui Werther*. În poemul proză ritmată, *Pietate*, această stare de spirit wertheriană găsește remarcabile accente lirice. Avem de făcut suficiente rezerve și asupra acestei incantații de durere și iubire. Cele mai multe se referă la lipsa de unitate a atmosferii poetice și, fatal, a expresiei. Poema trebuia să se desfășoare numai pe planul superior al sentimentalității ce transcende realitatea brută. Amintirea directă, notația de interior cu intenții de veridic sau filozofarea discursivă sunt note sterpe în evocarea unei dispoziții absolute ; acestea apar ca impurități într-o masă de lirism și căderi dintr-o paradiziacă elevație sentimentală.

Peste creștetul sfînt al celei evocate adie des zefirul de cleștar al visului, definitivă suprarealitate, gravată pe o deznădejde absolută. Acestea sunt cele mai expresive pagini, oaze de contemplație, în care străbate o imagine ideală, țesută cu lucidă halucinație. *Pietate* nu atestă numai o persistentă dispoziție wertheriană și novalisiană ; în ea simți prezența unei dureri, trecute din contingent în stare de absolut.

1930

GEORGE DUMITRESCU:

„ELEGII" *

Cînd d. George Dumitrescu și-a intitulat ultimul volum *Elegii* și-a definit și sensibilitatea.

Melancolică salcie plîngătoare, poezia d-lui Dumitrescu este o confesiune și un necontenit accent omenesc. Cîntă o melodie a durerii printre aceste poeme, este o lunecare spre o moarte indefinită și o chemare fără nădejde în litaniile sale. Poezie de formă clasică, de un delicat intimism, ea se continuă în afara modelor literare și într-o ascensiune pur sentimentală. Cine nu simte duioșia acestui cîntec, fără clamori și de o blîndă resemnare :

Lumina vine, lumina trece,
Și mă inundă-nserarea.
Nu se mai vede cărarea,
Mîna mi-e rece,
Dibui prin noapte cu degete oarbe.
Strig — și ecoul nimic nu-mi răspunde.
Beznă, tîrzie și udă, mă soarbe —
Frigul pătrunde.
Mîna ta dă-mi-o prin negura deasă —
Fruntea mi-o roade rugina,
Inima : șerpii. Mînă duioasă,
Adu lumina !

(Lumina)

---

* Edit. „Vremea".

Cîntec și rugăciune, iată notele esențiale ale acestor *Elegii*. Cu un patetism sobru, poezia *Spaimă* unește ambele nuanțe, ca în acest început :

Tatăl nostru, mă apără !
Spaima vine — de unde ? —
Cu tristeți să inunde
Steaua mea care scapără.
Tatăl nostru, grădinile
Mi-au rămas neudate.
Cine-mi stinge luminile
La ferestrele toate ?
Tatăl nostru, mă razimă
De lumina ta darnică —
Mi-este inima : azimă
Neprimită : zadarnică.

Ca și acest exemplu din o serie de *Stanțe :*

Mîna ta are-ntr-însa puterea
Delicată și crudă-mpreună,
Peste frunte să-mi pună cunună
Și să-și lunece lin mîngîierea,
Ori să-și tragă lumina-napoi
Cu surîs de copil ce se joacă.
Închid ochii și spun : să se facă
Voia ta, de mi-e rea ori mi-e bună.
Spun durerii din suflet : să tacă —
Și ascund într-un colț de batistă
Bucuria de a fi amîndoi
Și o lacrimă tristă.

Pentru elegiaca lor armonie, desprindem și aceste strofe din *Final:*

Ruginită, de cînd nimeni nu mai vine, mi-este clanța
De la ușă — și cleștarul de cuvinte l-am uitat.
Toropită de lingoare mi-este zdreanța
De viață, ca o umbră lepădată peste pat.
Milă are pentru sine fiecare
Și de-aceea fiecare a plecat
Să nu vadă bradul verde scuturat,
Cînd departe este chiu de sărbătoare.

Nu putem încheia această prezentare a *Elegiilor* d-lui George Dumitrescu fără a releva cele două lungi poeme, de dramatic lirism, *Tantal* şi *Strigăt*, piese esenţiale în volum, pentru ritmica lor abruptă, în care cîntecul şi rugăciunea capătă o dureroasă rezonanţă umană.

Poezie de o sinceritate caldă, aceste *Elegii* afirmă rezistenţa poeziei de sentiment, într-un timp de ermetism, împins pînă la proză şi saţietate.

1933

MIRCEA ELIADE: „ISABEL ŞI APELE DIAVOLULUI"[*]

Urmărim scrisul d-lui Mircea Eliade din momentul debutului: un spirit inteligent, cu lecturi bogate şi diverse pînă la dezordine, cu înclinaţii de precoce poligraf şi cu intemperanţă de atitudine plină de toate riscurile, începînd cu infatuarea şi terminînd cu agresiunea stilistică, nu totdeauna savuroasă, dar punîndu-l adesea în inegala poziţiune de copil zgîriind un elefant.

Contaminare de contradicţii, acest agitat de timpuriu mărturiseşte un romantism vehement, sfîşiat de scăpărări şi naivităţi, alternînd între confesiune şi erudiţie rapid asimilată, obsedat de monştrii unei imaginaţii biciuite de un mereu prezent egotism. A abordat critica, pamfletul, poemul, glosa filozofică, manifestul şi confesia intelectuală *(Itinerar spiritual),* s-a iniţiat în religiile şi ideologia orientală, ca să ajungă la roman. Tentaţia de aventură spirituală, de căutare într-un absolut al cunoaşterii l-a chinuit cu o efervescenţă netăgăduită. Obsedat de alternanţele de poziţii interioare ale lui Papini, mînat de conjectură şi generalizare, şi-a schiţat, ca o necesitate de orgoliu intim, o fizionomie înfricoşătoare pentru adolescenţă. Spiritul său vioi şi plin de contraste reface, ca într-o ontogenie intelectuală, drumurile interioare ale adolescentului înainte de a păşi la maturitate. D. Eliade se vrea începător de epocă spirituală, creator de poziţie intelectuală, cu o precipitare impresionantă. O absenţă de spirit critic încurajatoare şi de minim scepticism asupra propriilor forţe, ca şi refuzul de a se adînci într-o specializare pe care o detestă ne-au dat cel mai pitoresc spectacol al căutării de sine, într-un proces încă nelimpezit. Această „voinţă de putere“ în domeniul spiritualităţii i-a atras şi simpatia tinerimii, care-şi vede-n undele turburi ale inteligenţii sale o realizare. Considerat ca un tînăr mag ocrotitor de un grup de entuziaşti, d. Eliade îşi poate îngădui din faşe iluzia de răsturnător de valori şi de nou far în contemporaneitate. Micul profet plecat în India să-şi încarce provizii de mister a lăsat un stat-major de febrili admiratori, care adaogă reclamei obişnuite un nimb de romantism, strecurînd în gazete notiţe elogioase, multiplicate şi într-o activă propagandă orală.

---

[*] Edit. „Naţionala-S. Ciornei".

Unii văd în d. Eliade un exponent al misticismului, crezîndu-l întemeietor de directive. Dacă numim misticism o confuzie savuroasă şi o poligrafie neobosită, o căutare de sine frîntă în ocoluri adulmecînd un absolut neprecis, d. Eliade poartă toate semnele misticismului. Dacă îi pretindem axa unei atitudini, o găsim în pînzele umflate ale unui organic egotism. D. Eliade îşi duce o nelinişte personală, fiind în căutarea unei orgolioase afirmări individualiste. E şi aceasta o mistică — mistica egotismului.

În ce măsură va izbuti să-şi creeze o personalitate muşcată de şerpii visului într-o izolare dramatică — aparţine viitorului.

În încrucişarea de drumuri variate, străbătute înfrigurat, acest solitar merge în tovărăşia exclusivă a propriei umbre : un eu devorat de ambiţia cunoaşterii, miruit de o graţie pe care n-o vrea cu nimeni împărţită. Spiritul d-lui Mircea Eliade se simbolizează pe sine : o imagine internă rapid proiectată şi revenind în centrul originar ca într-un fermecat cerc vicios, obiect şi subiect, încarcerate într-un necontestat temperament romantic.

Primul său roman fiinţează pe un act de pur egotism ; omul este pentru d. Mircea Eliade un element statistic, mediocru prin definiţie, larvă interesantă ca punct de comparaţie pentru eul său excepţional. *Isabel* nu mărturiseşte viziunea unui romancier. E o confesie, un jurnal cerebral confuz romanţat, un carnet de experienţe morale al unui intelectual care se vede numai pe sine în contactul cu lumea. Să nu confundăm metoda d-lui Eliade cu principiul egotismului stendhalian, sublimat în personaje cu existenţe independente. Romanul realist e mai ales documentar ; romanul psihologic e un transfert de subiectivism, în personagii obiectivate. Bovarysmul flaubertian, ca şi egotismul lui Stendhal au depăşit limita jurnalului intim, trecînd din psihologic în ficţiune. D. Eliade n-a putut face acest pas. Fişele sale interne se alătură dezordonat, fără unitatea unui principiu de artă, care să taie opera de placenta maternă. *Isabel* e o confesiune rămasă la marginile ficţiunii.

Tînărul doctor orientalist, eroul din *Isabel*, e un *alter ego* al d-lui Eliade, uşor deghizat. Conceput ca un „geniu sterp“, sfîşiat între veleităţi de creaţie ştiinţifică şi avid de viaţă, voind să domine şi să modeleze suflete, iniţiindu-le în păcatul cărnii şi în evaziunea din societate, spre o singuratecă afirmare egoistă, el este un donjuan luciferian, îmbibat de cazuistică, un supraom deformat, redus la intelect şi sexualitate. Omul transpare-n ideaţia sa ca un monstru fiziologic, format din cap şi sex, cu misiune de pură experienţă, în baza unei superiorităţi aprioric decernate şi fără responsabilitatea actelor sale : nietzscheanism de adolescent, spăimîntat de propria-i erecţiune, intoxicat de ideea unicităţii şi trecut prin André Gide : „risc şi gratuitate e începutul tinereţii“.

Nietzsche şi Evanghelia, în ideea purificării prin izolare (cunoscute infiltraţii gidiene), ca şi demonologia acestuia aplicată la o sexualitate îşi dau întîlnire în jurnalul spiritual al d-lui Eliade. Romanul său este fidela oglindă a unor variate influenţe ; razele lor convergente trec să experimenteze propria-i viaţă, cu docilitate de discipol. Drama gidiană s-a născut din conflictul eredităţii lui protestante, austere şi paralizatoare a eului şi din descoperirea vieţii instinctuale. Conflictul intim derivă la d. Eliade dintr-un vag teologism, care văzuse în forţa Diavolului o fantasmă transcendentă şi din postulatele unei metafizici ruinate în contact cu descoperirea vieţii. Prima fază a crizei învinsă, Dumnezeu şi Diavolul nu-i mai apar ca nişte concepte transcendente ; ei sunt puteri imanente faptului, realităţii trăite cu fiecare experienţă. Tragedia de conştiinţă a d-lui Eliade poate fi privită ca o degradare a teoriei cunoaşterii de pe un plan intelectual. Diavolul e un demon activ ; el pretinde cunoaşterea prin act ; actul duce la noţiunea păcatului ; purificarea prin păcat e însă un concept creştin ; iată cum Lucifer este indisolubil conexat ideii de Dumnezeu. Vechea filozofie a dualismului, bine şi rău, Ormuzd şi Ahriman, principii inalterabile ale vieţii, fuzionează şi în morala d-lui Mircea Eliade. Mai puţin atitudine mistică şi mai puţin creştină, ne găsim în plină filozofie romantică. Romanul se transformă într-un conflict de concepte. Isabel simbolizează mediocritatea satisfăcută-n cadre sociale prestabilite. Tom (personagiu desprins din Gide) îi revelează un nou aspect al păcatului, prin pederastie, iar Miss Roth exprimă o atitudine de estetism d'annunzian, în care viciul şi arta apar ca forme supreme ale afirmării individualiste. Dacă primul episod cu *Isabel* e un carnet de însemnări fragmentare, de naraţiune mai mult interioară decît epică, evocarea societăţii şi a atmosferii morale din vila profesoarei Roth este agasantă prin pedantism şi prin epatare de erudiţie orientalistă. D. Eliade se sufocă în controverse de texte şi referinţe de studii savante, uitînd că scopul principal al romanului este viaţa reală sau autobiografia, şi nu abstracţia scămoasă.

Isabel fusese părăsită după ce doctorul orientalist o intoxicase cu iniţierea-n viaţa simţurilor ; masculinitatea lui orgolioasă s-a rupt de prizonieratul cărnii şi al încadrării în societate. Dar o brută, un soldat mediocru, inopinat introdus în scenă, va decristaliza închipuirea de îndrăgostită a Isabelei ; printr-un transfert mental, se lasă posedată de acesta, rămînînd însărcinată. Încă o cunoaştere prin păcat. Demonologia gidiană se complică aci cu mistica sexuală rusească. Rostul de iniţiator în păcatul carnal al tînărului doctor e terminat. Se purifică, luînd de soţie pe Isabel, trecută prin infernul experienţelor. Demonul cunoaşterii e satisfăcut de-acum ; Isabel moare, dar Diavolul l-a vindecat pe tînărul metafizician de „geniul sterp". Prin cunoaşterea faptei a ajuns la sensul vieţii : creaţia stă în suferinţă şi în act ; rodul cunoaşterii e pruncul născut de Isabel, prin pură influenţă morală. Diavolul e însuşi doctorul orientalist, care a-ndemnat femeia la păcatul originar.

Isabel şi apele Diavolului, această biografie ideologică, e un roman dezarticulat, în care nietzscheanismul, morala gidiană şi mistica slavă a eroticei altoite pe egotism se strîng într-un exces de cazuistică, descriind contradicţiile unui spirit obsedat de o ferventă problematică. D. Mircea Eliade e un temperament şi o inteligenţă iscoditoare ; îi mai trebuie o expresie solubilă şi disciplină internă spre a realiza şi artistic.

1930

MIRCEA ELIADE:

„SOLILOCVII" *

D. Mircea Eliade s-a născut într-o zodie favorabilă. Prin nu ştiu ce zvîcnire de sinceritate, prin dinamism şi bogăţie de sugestii, acest adolescent, construit darnic, vioi, mobil, cu o afabilitate nestilată, dar cuceritoare, te cîştigă din primul contact. Îi urmărim scrisul poligraf şi fragmentat, fără oboseli şi dezamăgiri. D. Mircea Eliade este o continuă devenire. Descins proaspăt din India misterelor şi a fanatismelor impresionante, l-am cunoscut în redacţia *Vremii*, înconjurat de admiratori şi curioşi. Comunicativ, dar nefamiliar, foarte informat, dar nepedant, limpede la minte, deşi asociativ, frînt şi cu o siguranţă de expresie directă şi convinsă, d. Eliade n-are nimic din imagina convenţională de profet desculţ şi hieratic pe care i-au popularizat-o reporterii admirativi. Acum ne dăm seama că o cohortă de maimuţoi mistici mai mult l-au deservit decît să-l facă simpatic. O tinereţe autentică, vînjoasă şi fără principii de generaţie îl agită pe iscoditorul orientalist, care îşi trăieşte o experienţă spirituală, fără necesitate de anexe. Am remarcat încă din romanul său *Isabel şi apele Diavolului* că d. Eliade converseaza cu sine, că se satisface într-o singurătate fertilă, cu o vitalitate egocentrică de fervoare romantică. Adolescenţii cogitativi s-au regăsit într-un exemplar distins şi îşi închipuie că participă şi ei la o viaţă spirituală, pe care o vor primită printr-un creier strein. D. Mircea Eliade este un energic temperament difuz, în căutarea unor precise coordonate interioare. Într-o zi se va fixa, desigur, pe o axă solidă, iar pleava de tineri cu instincte de generaţie se va risipi într-un vînt ucigător.

În romanul său, d. Eliade se lepăda de literaturism ca de Satana. În acest carnet de reflexii, neorganizate, spontane şi netranscrise pe paragrafe, se scutură de filozofi şi filozofie. Îşi revendică numai o sinceritate nealterată, cu sine însuşi, în raport cu marile probleme ale vieţii. Dogmatismul său refuză cadrele rigide ale raţiunii ; dacă îşi caută o dogmă şi-o impune pe aceea a temperamentului : „Sinceritatea e adesea alături de adevăr sau împotriva lui. A fi sincer faţă de mine însumi sau faţă de lume nu confirmă validitatea concluziilor mele", ne mărturiseşte autorul în cîteva justificări preliminare ale acestui jurnal intelectual.

Prezentele *Solilocvii* sunt fişele vii ale unui tînăr cărturar, în căutare de orizonturi proprii. De aceea nimic nu e mai propice decît consemnările sale fugitive şi cu salturi fără tranziţii, pentru a încuraja o serie de eseişti ai confuziunii. Dar d. Mircea Eliade e conştient de limitele experienţelor sale stricte şi de fragilitatea momentului de apariţie : „De fapt, în tinereţe gîndim mult, viguros, curajos şi variat, şi totuşi nu înţelegem. Pur şi simplu nu înţelegem, deşi ştim şi simţim cum stau lucrurile. Poate ştim şi de ce stau astfel şi nu altfel" (pag. 72).

Gîndirea d-lui Eliade îşi desemnează structura, dar e lipsită de metodă. E tot farmecul acestui carnet, cu file rupte dintr-o meditaţie în curs. Vreţi să ştiţi despre ce scrie d. Eliade — vă putem înjgheba o tablă de materii aproximativă : despre moarte şi dans, despre religie şi dragoste, despre magie şi cinematograf, despre artă şi război, despre viaţă şi vis. Teme generale, eterne şi prin esenţă filozofice. Ceea ce spune despre fiecare în parte este mai puţin important, căci nu caută soluţii. Valoarea problemelor atinse aci e strict funcţională. Sunt valenţe misterioase ale unui agregat sufletesc, în linii largi, cu pretenţie de viziune asupra lumii ; sunt preţioase *membra disjecta*, care vor alcătui un tablou coerent, cînd d. Eliade, după interogări nenumărate, va renunţa la cercetări şi va emite certitudini subiective. Deocamdată îşi datează reflexia dincolo de timp, în absolut romantic şi într-o aspiraţie de unitate cosmică : „Cea dintîi datorie a omului e cea dintîi pildă a lui Dumnezeu : cosmizarea sa. E adevărat că numai Dumnezeu poate crea ; dar orice om e capabil de a ordona, ritma şi însufleţi această creaţie. Creşterea şi împlinirea nu sunt posibile decît prin cosmizare“ (pag. 18).

---

* Colecţia „Cartea cu semne".

Tensiune faustiană scoborîtă din absolutul filozofiei romantice, orgoliu de a imprima o efigie individuală elementelor universale, retopite în unitatea simţirii proprii.

Cu alte cuvinte, d. Eliade reia aceeaşi idee, de eliberare din carcera forţelor intime, spre uniformizarea unor semne cardinale în spirit : „Ori de unde aş privi, văd negreşit în om instinctul acesta de ieşire din sine. Ieşire din sine şi din destinul său. De aici imboldul către participare într-o viaţă supraindividuală, de aci setea de experienţă fantastică, de simbol“ (pag. 55).

Salvarea din mizeria noastră psihologică stă deci în aventură. D. Eliade a căutat-o în India, cum ne-a relatat în interesantele sale reportagii, în viaţa de asceză, în filozofia şi în experienţele de fanatism social ale unui popor situat pe un climat moral în afară de legile spirituale europene.

Credem că cea mai dreaptă concluzie asupra notelor d-lui Eliade o găsim în înseşi rîndurile sale finale : „Cartea aceasta nu are nici început, nici sfîrşit. Putea începe foarte bine de la ultima pagină. Putea începe de oriunde. Căci, asemenea unei gîndiri solilocvii, nu probează nimic, nu dărîmă nimic şi, mai ales, nu epuizează nimic“ (pag. 83).

Asemenea unor fişe de temperatură, cu variaţii bruşte, *Solilocviile* d-lui Eliade sunt momente de febră interioară, cu diagnoză în absolut. Pacientul nu e ameninţat de nici o primejdie, fiindcă îşi este singur medic şi teren de experimentare.

1932

MIRCEA ELIADE:

„MAITREYI“

(roman) *

Primul roman al d-lui Mircea Eliade, *Isabel şi apele Diavolului*, a fost un compendiu de ideologie, alternat de un febril jurnal intim ; de o netăgăduită fervoare spirituală, ne-a făcut însă impresia unei galere supraîncărcate şi vădit învălmăşite în variatele materiale ce conţinea.

Ne-am exprimat, cu prilejul celei dintîi opere a d-sale, nedumerirea faţă de romancier, deşi am insistat asupra problematicei dezbătute. Îi lipsea d-lui Eliade o necesară solubilitate în naraţiune şi organizarea internă care implică arta romanului. Poate în rezervele noastre se ascundea şi o intimă convingere în deficienţa unei organice aplicaţii pentru evocarea epică. Timpul ne-a dezminţit revelator, căci *Maitreyi* este una din acele cărţi cu destin de miracol în cariera unui scriitor şi chiar a unei generaţii. Se va cita romanul d-lui Eliade, în istoria noastră literară, ca un moment de graţie al autorului, viitorul rezervînd operii o situaţie analoagă cu *Manon Lescaut*, cu *Paul et Virginie* sau cu acea încîntătoare poveste de iubire a evului mediu, *Le roman de Tristan et Iseut*. Tragicul episod din *Maitreyi* participă la ardenţa pasională şi la aureola de mit a romanticilor, care au evocat profunda deznădejde şi iluminata poezie a celui mai devastator sentiment uman.

Printr-o uşoară deviaţie de la simplitatea înaltă a naraţiunii febrile sub care este scris *Maitreyi*, d. Mircea

---

* Edit. „Cultura Naţională“.

Eliade s-a folosit de procedeul jurnalului intim numai cu intermitenţă ; cu precădere în capitolele VI şi VII şi în unele pasagii de monolog interior, în care eroul Allan, angajat într-o întreprindere tehnică în India, îşi comentează cu mentalitatea lui prezentă şi lucidă anume etape din transa erotică pe care a parcurs-o în tovărăşia turburătoarei Maitreyi, fiica inginerului Narendra Sen, care îl luase în cercul familiei, sub ocrotirea maternă a soţiei lui, Strimatri Devi Indira, într-o adopţiune spirituală de fiu.

D. Eliade n-a scris un aşa-zis roman exotic ; lipsa de culoare descriptivă (peisagiile sunt toate interiorizate), reducerea atmosferii locale la cîteva duzini de expresii strict necesare pentru a ne aminti că faptele se petrec în India îl prezervă de toată facilitatea genului atît de cultivat, dintr-un decorativ romantism european pentru Orient şi farmecul lui standardizat în reţete literare. Dacă şi-a adaptat sensibilitatea la mediu, aceasta a făcut-o numai în măsura în care Maitreyi, eroina, trăieşte pe etica dragostei specific indiene. Există un pitoresc moral, în alcătuirea de magnifică pornire a turburătoarei iubite a lui Allan, european lucid, chiar în tensiunea supremă a patimei ce-l consumă, fascinat de vraja fizică şi de superstiţia poetică a exoticei cu destin damnat. Însuşi acest predestin la nefericire ne readuce în zona familiară a romantismului din veacul trecut, care a sanctificat iubirea şi i-a dat sensul de misiune supremă în viaţa individului. D. Mircea Eliade ne pune în contact cu simbolismul poetic şi încîntarea de mit, ţesute în jurul dragostei, de toată romantica unui veac renăscut în psihologia celor doi parteneri, zguduiţi de miracolul revelat al propriei lor pasiuni.

Tînărul Allan poartă semnele elective ale tuturor marilor obsedaţi de aventură byroniană, de evadare din contemporan şi istoric, de refugiu în exotism şi reverie, de atracţie a eternului feminin — ca o expresie a unui puternic individualism şi a unui îndărătnic egotism. Dar sentimentalismul patetic al romanticilor se complică la acest spirit modern cu o luciditate de autoanaliză, un gust al experienţei morale şi un obscur instinct demoniac atît de acute, încît îl situează în preajma unui corosiv monolog interior, de natură gidiană. Allan se comentează în scurte, dar repetate paranteze, îşi dedublează personalitatea,

scrutînd la rece şi cele mai înalte ale lui avînturi. D. Mircea Eliade şi-a combinat metoda narativă, alternînd introspecţia analitică şi elanul pur, transfigurator al iubirii. De aceea, *Maitreyi* se îmbină pe două planuri, aproape fuzionate : al lucidităţii masculine şi al evocării de poetică naraţiune al unui senzualism de magie erotică. Modern prin cea dintîi înclinaţie, dovedind o nelinişte intelectuală şi un dubiu nervos de om al veacului, d. Mircea Eliade se abandonează însă unei instinctive şi patetice simplităţi în crearea mitului erotic, născut din pasiunea eroinei. În centrul romanului este fără îndoială figura imaterială şi totuşi de o prezenţă carnală atît de vie a Maitreyiei. Fiinţă umană şi aspiraţie metafizică, naivitate animală şi trecere lunară, printre nori diafani, ingenuitate şi rafinament, pudicitate şi îndrăzneală impetuoasă, pachet de senzaţii forte şi prelungire de vis magic, consumare de simţuri şi ecou de adoraţie mistică — în această armonie de antinomii trăieşte, ca într-o transă, nefericita Maitreyi, despărţită brutal de habotnicia hindusă a familiei, cînd Chabu, sora ei mică, dezvăluie taina dintre ea şi albul intrus, care le-a adus în casă o dramatică şi nepermisă pasiune. Maitreyi este o femeie şi un mit ; este mai ales un simbol al sacrificiului în iubire, trăind cu o intensitate şi un farmec de substanţă tare, aromitoare ca înseşi parfumurile orientale. În acest plan de suprarealitate stă marea sugestie a romanului ; în specificul intrinsec al pasiunii de brahmană a Maitreyiei care-şi înconjoară dragostea cu toate superstiţiile atavice ale misticismului de rasă, descifrăm exotismul d-lui Eliade. Însă dacă decorticăm învelişul uşor suprapus peste miezul povestirii, dincolo de aparenţe dăm peste permanenţa umană a unei tragedii de iubire, idilică în împrejurările materiale în care se desfăşoară, de un patetism adînc în esenţa ei sufletească.

După izgonirea lui Allan din casa lui Narendra Sen, d. Eliade urmăreşte şi procesul de dezintoxicare al romanticului său erou. Retras într-o singurătate de pustnic indian, departe de oameni, de civilizaţie şi de prezenţa fascinatoare şi primejdioasă a Maitreyiei, Allan se exercitează să-şi recapete luciditatea. Aci apare contrastul între două mentalităţi : între europeanul stăpîn pe voinţa care-i scăpase din mînă şi asiaticul cufundat în fericirea propriei suferinţi.

Două civilizații și două moduri specifice de reacțiune morală se definesc în final. Maitreyi își ia asupră-și toată vina păcatului ; noțiunea de ispășire îi este atît de organică, încît suportă umilinți, claustrare, dar nu-și reneagă și nu regretă o pasiune funestă. Vrea să-și reîntîlnească iubitul și să se cufunde, nelimitat, cu un simț al eternului indic, în pasiunea care a sanctificat-o prin suferință. Dacă nu-l va putea regăsi își dă întîlnire în viața de dincolo. Metafizica iubirii este o trăire autentică în această brahmană, o mitologie palpabilă, ca și panteismul ei atavic. Allan însă refuză îndărătnic să reintre în magia unei pasiuni devastatoare. Individualismul lui de intelectual egotist, luciditatea lui europeană nu dorește decît eliberarea. Clătinat în temeliile personalității, Allan dorește o refacere și o purificare. Și-o regăsește în retragerea în sine. Egotismul este însăși etica lui. Demonismul îl salvează de neființă, ca și de aberația absolutului. Episodul cu Maitreyi va rămînea cea mai adîncă experiență pasională a lui, pe care va retrăi-o în imaginație și în acel trist și poetic farmec al retrospecțiunii. Pentru el, iubirea nu e o mitologie, ci numai o creștere suprafirească a personalității. Dincolo de punctul ei maxim, începe însă disoluția ; de aceea se oprește la confinele ratării. Sunt semnificative episoadele finale ale romanului d-lui Eliade pentru această psihologie de alb și pentru terapeutica morală pe care și-o impune Allan, asemenea olimpicului Goethe, care-și alina demența romantică prin expurgarea eului de pasiune. Allan n-o aplică pe planul contemplației artistice. Spirit voluntar, se vindecă de un exces de vitalitate interioară prin adaptarea la platitudinea vieții moderne. Se purifică de metafizica iubirii prin fizica ei. Ironia în care învăluie mania indianizantă a muzicantei Jenia Isaac, pe care o posedă rece, și simpla colare cu Geurtrie, care-i împarte patul și banii, fără tragedii incomodante, îl restabilește în individualismul lui inițial și nativ. Sustras din magia indică a Maitreyiei, reintră în contingentul vieții mecanice europene. Pasiunea lui a fost și o experiență, tendința de a-și multiplica eul, printr-un transfert de maximă trăire în pasiunea unei brahmane. Jenia Isaac este o reluare a simbolului de snobism exotic exprimat în Miss Roth din *Isabel ;* este un corectiv venit la timp, ca să-l limpezească de vraja orientală în care se cufundase ca un somnambul. Allan are o concepție europeană, laică, orgolioasă a păcatului : sinuciderea personalității prin pasiune. Metafizica lui este o experiență care îi refuză absolutul, sub aspectul indic al topirii definitive, în neantul pasiunii, a individului. Rațiunea europeană îi îngăduie numai îmbogățirea eului, care din experiența umană face material de reflexie și prilej de contemplație poetică.

Nu fără adîncă semnificație, romanul d-lui Mircea Eliade se închide cu aceste rînduri, de nostalgică evocare a Maitreyiei, dar și de salutară inhibiție a dezastrului personal ; cînd află că fiica lui Sen s-a lăsat posedată de un vînzător de fructe, ca tatăl ei s-o considere spurcată, s-o alunge și să-și poată astfel reîntîlni iubitul, Allan reflectează :

„...Și dacă n-ar fi decît o păcăleală a dragostei mele ? De ce să cred ? De unde știu eu ? Aș vrea să privesc ochii Maitreyiei.“

Îndoiala e semnul refacerii din combustia pasională, iar dorința este certitudinea că experiența umană se purifică în contemplație.

În complexitatea fibrelor de sensibilitate prin care trăiește Allan, regăsim toată problematica din *Isabel ;* de data aceasta fuzionată într-o narațiune patetică, în al cărui centru de foc rămîne simbolul Maitreyiei, eroină și realizare poetică de excepțională valoare în romanul d-lui Mircea Eliade și în proza contemporană. Cartea sa e grea de revelația unui miracol, poate singular în însăși cariera sa literară.

1933

MIRCEA ELIADE:

„ÎNTOARCEREA DIN RAI"

(roman) *

N-am priceput niciodată de ce d. Mircea Eliade crede a fi descoperit o formulă artistică nouă în teoria autenticităţii. Nu ne închipuim să existe nici o operă de artă viabilă fără să fi respectat acest postulat. Dar autenticitatea nu este un scop al artei ; ea este cel mult o condiţie. Chiar în curentele de excesiv estetism nu se poate tăgădui autenticitatea. Nu este oare autentică opera lui Oscar Wilde fiindcă autentic a fost şi snobismul lui, ca şi gustul pentru artificial ? Estetismul wildian este mai întîi o formulă de viaţă, apoi una de artă. Nu se poate iarăşi contesta autenticitatea esteticei lui Mallarmé, distantă, de o singularizare a poetului peste limitele fireşti ale comunităţii, după cum, la polul opus, tot atît de autentică este şi frenezia vitală a lui Rimbaud. Este o eroare inacceptabilă aceea care susţine că ar putea exista artă fără un conţinut psihologic. Creatorul nu poate fi altul decît el însuşi, oricît ar tinde unele şcoli artistice spre o impersonalitate, imposibilă în chip absolut. În cuprinsul operelor diferiţilor scriitori de primă valoare sunt zone psihologice, unele mai împlîntate în real, altele în imaginar, dar toate pornind de la respectivele autenticităţi.

Teamă ne este că d. Eliade înţelege prin autenticitate perpetuă căutare de sine, devenire în etape şi continuă travestire a autobiografiei, în sensul multiplu de ideologie, anecdotică şi experienţă subiectivă. Atunci a fi autentic înseamnă a fi mobil. Dar nici aceasta nu este o condiţie de superioritate artistică. A te căuta pur şi simplu este o operaţie de strict interes intim ; a te exprima artistic, în aceste etape ale căutării de sine, înseamnă a crea.

Nu putem nega că în sensul strîns psihologic d. Mircea Eliade posedă autenticitatea de a se căuta pe sine ; după trei romane publicate, ne dăm seama precis de ce evoluţii intime a fost capabilă conştiinţa sa. Desigur că această căutare de sine, în domeniul moral, mai poate duce la crearea de valori sufleteşti. Un mare scriitor creează paralel valori morale şi valori expresive. Cazul lui André Gide, între moderni, este şi cel mai cunoscut, şi cel mai elocvent. Dar dacă Gide nu era şi un mare artist, puţin ne interesau experienţele lui intime, autenticitatea lui deci. Şi încă astăzi, după o strălucită carieră, se pot stabili ierarhii pur artistice în fazele experienţelor psihologice gidiene. Ceea ce revine la concluzia că autenticul nu este viabil fără estetic.

Pusă pe terenul pur al autenticităţii, ce este chiar în activitatea de romancier a d-lui Eliade autenticitatea sa ? Dacă ne referim la *Isabel şi apele Diavolului*, autenticitatea se rezumă la o prodigioasă infiltraţie de influenţe ideologice. Să fie autenticitate ceea ce este încă necristalizat şi strein în conştiinţa unui scriitor ? În cazul acesta, autenticitatea este autobiografie cerebrală. Iată cum ajungem la aceeaşi concluzie : că autentic este numai ceea ce se exprimă cu o intensitate şi o strălucire formală care înglobează conţinutul psihologic în expresia artistică. Din acest punct de vedere privite romanele d-lui Eliade, cea mai autentică operă a sa rămîne tot *Maitreyi*, unde conţinutul autentic şi-a găsit şi exteriorizarea autentică.

Noul său roman, *Întoarcerea din rai*, reprezintă o nouă etapă în evoluţia acestei autenticităţi, înţeleasă ca un conţinut moral. Este aci un Mircea Eliade familiar, discursiv, meditativ, disociativ şi imaginativ, senzual şi ascetic, orgolios, uman şi dispreţuitor. Cu alte cuvinte, o diversitate care antrenează, surprinde, nedumereşte, interesează sau dezamăgeşte. Ai adesea impresia că faptele povestite, substanţa epică a romanului sunt numai pretexte de ideologie. S-ar putea stabili atîtea analogii între reflexiile din *Întoarcerea din rai* şi *Solilocvii* sau unele din *Fragmentele nefilozofice,* publicate în *Vremea.*

---

* Edit. „Naţionala-Ciornei".

Sub acest raport există desigur autenticitate. Dar nu ideologul interesează într-un roman al tinerei generaţii ; în el trebuie să căutăm predispoziţiile, dramele şi rezolvările unor adolescenţi şi ale unor tineri, care pot fi autentici, dar trebuie să fie şi expresivi. Prin această prismă privit, romanul d-lui Mircea Eliade este un film rupt şi reluat, în care atîtea personagii se străduiesc să-şi deseneze o siluetă. Întrebarea este dacă viziunea plurală a scriitorului este atît de cuprinzătoare şi de adîncită ca să prindă într-o singură privelişte o umanitate cu specificele ei caractere. Aci, răspunsul nostru oscilează. Sunt cîteva figuri mai consistente în *Întoarcerea din rai,* însă ai necontenita senzaţie că asişti la o serie de jurnale intime, împletite, ca să evoce un fragment de viaţă. Ceea ce face neîndoielnică impresia de jurnal intim dezvoltat este şi procedeul uniform al monologului interior. Personagiile îşi gîndesc faptele, şi le comentează, şi le retrăiesc mental. De aceea ajungi la sfîrşit la strania concluzie că romanul este de un epic trucat.

Cei mai mulţi din eroii individualizaţi par a fi feţe ale unei aceleiaşi prisme ; depinde de cum te aşezi în perspectivă. O prezenţă implicată a scriitorului, în fiecare fapt, în fiecare gest al tipului aparent divers, reduce la un fel de unitate diversitatea lor. Tocmai necesara iluzie a vieţii autonome, condiţie esenţial epică, se risipeşte dintr-o prea repede succesiune de filme mentale. Se poate obiecta că eroii sunt intelectuali, că toţi au o viaţă interioară, că toţi au capacitatea de a-şi judeca actele. Obiecţie pur raţională, întemeiată numai ca observaţie. Însă oricîtă exasperantă neglijenţă formală (şi aici este vorba numai de stil) dovedeşte ultimul roman al d-lui Eliade, nu este mai puţin vizibil că scriitorul urmăreşte o tehnică foarte precisă. Succesiunea de mici capitole, respectiv nişte „solilocvii" fiecare, prin care vrea să dea impresia de viaţă, de construcţie epică, este şi divulgarea unui artificiu tehnic ce aduce după sine inconveniente de ordin artistic. În *Isabel,* d. Eliade aproape nu povestea ; aglomera reflexii sau evoca simbolic. În *Maitreyi,* din contra, povesteşte, şi înseşi evocările lirice de ardentă pasionalitate sunt străbătute de o undă narativă puternică ; *Maitreyi* este un imn şi o poveste de dragoste ; aceste două elemente se-mpletesc atît de armonic, încît îţi dau o senzaţie de plenitudine. Ei bine, între monologurile interioare şi părţile pur epice din *Întoarcerea din rai* nu se produce aceeaşi fuziune ca să-ţi lase o nouă impresie de plenitudine. Ca să precizăm, credem că figura cea mai conturată este aceea a lui Emilian, tînărul comunist care ia parte la mişcarea lucrătorilor ceferişti. Emilian gîndeşte mai puţin, adică autorul îl vede mai mult epic decît îl comentează ideologic. Şi oriunde elementul ideologic este mai atenuat, epicul triumfă. Ce frescă ar fi putut d. Eliade să zugrăvească din familia Dragu, cu semnificativa luptă între generaţii, între părinţi şi copii. Ar fi fost mai autentică decît toate teoriile şi gesturile de emancipare pe care le încearcă David. Dar impresia de epic trucat este aci atît de puternică, încît este şi suprema dovadă de tara ideologică a romanului. Încă una din observaţiile capitale ce ne sugeră *Întoarcerea din rai* este nepreciziunea mediului în care personagiile evoluează. Deşi ni se vorbeşte mereu de Bucureşti, de cafenelele lui, de o redacţie şi de familii cu stare civilă, este ceva de vis somnambulic în toată ambianţa povestirii, încît romanul putea să se petreacă oriunde. Autenticitatea lui este foarte dubioasă în această latură. Iarăşi ni s-ar putea obiecta că *Întoarcerea din rai* este un roman psihologic ; da, dar e vorba de psihologia unei generaţii care trăieşte într-un anumit climat moral, în anume împrejurări sociale. D. Eliade a voit să fie aci pictorul unei umanităţi pe care-şi propune s-o vadă în culorile ei atît de variate, nu să ne anexeze jurnalul intim al unor tineri în căutare de soluţii personale. Cazul pe care ei îl fac de generaţie, de solidaritatea tinerilor în contra bătrînilor, de reacţiune în contra unei inerţii autohtone obşteşti este prea mare ca să ne mulţumim numai cu teorii şi solilocvii.

Cu toate acestea, sunt părţi din roman mai dense, deşi în totalitate nu putem vorbi de o operă realizată. Este tragedia sau cazul lui Pavel Anicet, hărţuit de femei, risipindu-şi timpul între Una şi Ghighi, înşelîndu-se pe sine şi pe ceilalţi cu iluzia unei vieţi normale, fără complicaţii sufleteşti, este tipul foarte viu al lui Emilian, este menajul Dobridor, este apoi cazul lui David Dragu, înfrînt de viaţa de familie, umanizat prin nenorocirea morţii tatălui său şi scos din turnul de fildeş al egoismului lui de intelectual, este, în sfîrşit, silueta sumară a lui Petru, fratele lui Pavel, la primele lui experienţe de adolescent.

Poate nu greşim dacă afirmăm că d. Eliade ar fi făcut mai bine să se rezume la evocarea neliniştilor unui clan de adolescenţi decît să ambiţioneze a ridica harta spirituală a unei întregi generaţii. Veleităţile, înfrîngerile, riscurile şi anarhia individualistă a personagiilor din *Întoarcerea din rai* sunt singurele experienţe care ne afectează din toată această aglomerare de fapte şi ideologii filmate.

Iar dintre toate, experienţa erotică este cea mai specifică adolescenţii. Scenele în care Emilian violează pe servitoarea Sevasta şi elanurile erotice ale lui Pavel pentru Una sunt dintre cele mai vii pagini ale romanului.

Cu *Întoarcerea din rai*, d. Mircea Eliade îşi îngroaşe respectabil fişele de autenticitate, dar nu-şi sporeşte şi prestigiul artistic. D-sa rămîne încă creatorul atins de graţia poetică al arzătoarei poveşti de iubire din *Maitreyi*. E singura dată cînd autenticitatea sa devine şi fapt estetic plin.

1934

MIRCEA ELIADE:

„LUMINA CE SE STINGE“

(roman) *

Primul roman al d-lui Mircea Eliade, *Isabel şi apele Diavolului*, apăruse în 1930 ; trebuia să-i urmeze *Lumina ce se stinge*, publicat în parte numai în foiletonul *Cuvîntului*. Ca o indicaţie a atmosferei, problematicei şi compoziţiei, autorul însuşi subdatează acest roman în 1930—1931.

Se pare că şi fragmentele apărute au fost modificate (n-avem la îndemînă prima formă), iar continuarea poate fi mai recentă decît limita indicată de anul 1931. Prin datarea lui imediat după *Isabel*, chiar dacă redacţia definitivă este mult posterioară, *Lumina ce se stinge* este în mod logic al doilea roman imaginat de problematica d-lui Eliade. Accentuăm pe ideea de problemă interioară, fiindcă în tehnica lui se-ntretaie procedee mai vechi şi mai noi. Naraţiunea directă, cea fantastică, confesiunea, monologul interior, ideologia pasională şi, cu bunăvoinţă, s-ar mai putea identifica şi alte forme în pluralul mod de expresie al acestui roman.

Ne este totuşi indiferent dacă nu putem urmări evoluţia scrisului d-lui Eliade într-o ordine istorică ; judecat în sine, romanul de acum pune o serie de întrebări, toate esenţiale, pentru caracterul eteroclit al tehnicei lui.

Fără-ndoială că intenţia d-lui Eliade a fost să scrie un roman fantastic, în datele lui, în coincidenţele faptelor, atît de senzațional încrucișate și mai ales în transfigurarea unor personagii care sunt simbolurile unor idei-forțe.

---

* Edit. „Cartea românească“.

Vom remarca însă că în *Lumina ce se stinge,* mai mult decît în *Isabel,* d. Eliade este într-atît dominat de materialul brut, al ficțiunii sale, încît își pierde necontenit puterea magică de-a-l stăpîni, de a-l coordona și de a-l eteriza. Este fără-ndoială cartea sa cea mai elocventă pentru a ilustra superstiția acelei autenticități pe care a teoretizat-o ca pe suprema însușire a unei opere de artă. Dar aci autenticitatea este nebulozitate, prolixitate, vagabondaj în concret, în subconștient, în senzațional, fără echilibrare interioară și cu o iritantă schimbare de tehnici. Frumusețea *Luminei ce se stinge* constă în ireușita totală și în izbînzile ei parțiale. Este ceva de cataclism geologic în asimetria straturilor acestui roman : materiale variate, inegale, rudimentare și rar prelucrate, poate și atunci de întîmplare, în vederea creării unui univers armonic. Străbătîndu-l, îți zgîrii mîinile, te cufunzi în mlaștini, te-nalți în zone eterice, obosești, te reculegi și iar pornești la drum, evadînd cu o trudă dezamăgită. D. Eliade nu-și cruță lectorii ; îi introduce-n laboratorul babilonic al creației, îi uimește și-i deziluzionează, îi enervează și-i încarcă cu materiale — *rudis indigestaque moles.*

Dar să căutăm coloana vertebrală a acestei lungi povestiri fantastice. Într-un oraș fără nume din Italia, într-un placid mediu provincial, se-ntîmplă un fapt care va revoluționa cîteva suflete. Eruditul Cezare, bibliotecar, celibatar, existență abstractă, identificată cu litera manuscriselor, este scos din universul lui pietrificat la o viață plină de neprevăzut. Într-o cameră alăturată, profesorul slavist Weinrich, literatul și amoralistul Manuel și asistenta Melania sunt surprinși de un incendiu brusc, în timpul unui ritual erotic. Două lumi atît de apropiate-n spațiu, dar atît de antagonice în structura lor internă. În panica generală, Cezare salvează pe Melania, desfigurată de foc, dar acest prim act de viață îl antrenează pe un plan imprevizibil. Din anonimatul lui se proiectează într-o lumină eroică, devine obiect de curiozitate obștească, este intervievat, fotografiat, admirat și ridicat la rangul unei glorii oficiale. Cezare devine un mit, iar viața lui o mascaradă și o tragedie. Amenințat cu orbirea din cauza focului prin care a trecut cu Melania, intră

în sanatoriul local, iar după o ușoară ameliorare a vederii, pleacă, uluit de noua ipostază a vieții lui, să-și găsească liniștea la mare, într-un oraș apropiat, fără preciziune geografică. D. Eliade dă întregii acțiuni o atmosferă fantastică, o impreciziune voită. În tren, Cezare se întîlnește cu doi necunoscuți, care-l iscodesc ; unul din ei este director de gazetă, d. George, care se insinuează profesional în tragedia bibliotecarului. Îi promite protecția lui, îl conjură și-l convinge să devie oaspe în vila ce posedă în ireala localitate maritimă. Cezare va deveni oaspele lui George. S-ar părea că romanul d-lui Eliade este de o simplitate lineară în expunerea noastră. Nicidecum, fiindcă simplificăm noi, ne orientăm în labirintul faptelor interne și externe. În episodul întîlnirii lui Cezare, în tren, cu cei doi necunoscuți, d. Eliade folosește o tehnică a coincidențelor, o atmosferizare fantastică de idei, de personagii, ca într-un punct fatal de întîlnire. Nu este cea mai izbutită parte a romanului său ; aglomerată, scrisă-n tonuri diferite, încărcată cu ideologie, între care și o teorie a istoriei, poetică, seducătoare, dar parazitară, ea este una din cele mai relevante dovezi de ceea ce numeam nebulozitatea sa.

Cezare, turburat de faptă, se retrăsese într-un lung monolog cu sine însuși ; dar raționalismul sec, tehnicismul profesional al d-lui George îi violează conștiința ; publică un senzațional reportaj despre Cezare, readus în conștiința curiozității publice. Cezare se va elibera ; fuge neobservat din vilă, fuge de oameni și de sine, rătăcește în preajma mării, cu spectrul sinuciderii alături. Fapta l-a dezvăluit indiscreției publice, i-a anulat libertatea și liniștea interioară, l-a făcut prizonierul unui mit stupid, erou fără voie. Cezare fuge și nimerește la o bostănărie.

Aci se termină prima parte a romanului.

Partea a doua, pe care o preferăm, prin densitate, prin fluență, prin fervoarea ei simbolică și prin relativa descătușare de asociații ideologice, explică toată fantasmagoria anterioară. Schematizînd, într-o pădure de fapte, idei, prolixități, ne mirăm noi înșine de simplitatea intențională a structurii acestui roman. D. Eliade este dintre acei scriitori care se pierde prin amplificări, prin amănunte, prin indisciplină artistică, fiindcă schemele sale ideologice sunt mai precise decît înclinarea spre divagare a temperamentului său. Autenticitatea care detestă expresivitatea, artistic întrupată ; iată esenţiala dezbinare din ficţiunile sale. Dispreţul pentru disciplina luminoasă, coordonatoare a esteticului, dăunează autenticului. Este poate o prejudecată nutrită din romanul lui Proust şi din *Ulysse* al lui Joyce. Dar Proust şi Joyce descoperă terenuri sufleteşti neexplorate, cu o tehnică proprie. D. Eliade transfigurează fantastic idei-forţe ; arta sa nu descoperă nimic. Dramatizează, trăieşte concepte, însufleţeşte abstracţiuni, se extenuează într-o febrilă dialectică. Apropierea cu Chesterton este mai firească ; noţiunea de eseu romanţat, de roman filozofic este mai evidentă în romanele sale ideologice. Proust şi Joyce sunt descoperitori de psihologie, Chesterton este un filozof care-şi trăieşte ficţiunile. Dacă este vorba de autenticitate în *Lumina ce se stinge,* cu siguranţă este o autenticitate fantastică.

Simple sugestii pentru definirea tendinţei romanelor ideologice ale d-lui Eliade, cel mai interesant şi poate singurul scriitor care oferă romanului naţional o substanţă abstractă, dramatizînd-o.

După incendiul simbolic al bibliotecii, invadare a faptului în împietrirea vieţii redusă la texte, la erudiţie şi catalogare, după tribulaţiile tragicomice ale lui Cezare, după satira risipită de d. Eliade asupra societăţii, a lui George şi chiar a bibliotecarului (şi aci ne reamintim de deformările satirei lui Chesterton), pătrundem în explicarea unor fenomene iraţionale.

Cel mai substanţial, mai fervent şi mai ispititor capitol din partea a doua a romanului d-lui Eliade, superioară în genere celei dintîi, ni se pare al XIII-lea, care cuprinde *Memoriile lui Manoil.*

În el ne regăsim în tonul direct al confesiei, aşa cum l-a utilizat d. Eliade şi în cele mai puternice fragmente din *Isabel,* cum l-a folosit unitar şi în *Maitreyi.* O indicaţie că d. Eliade se poate obiectiva pe sine, dar nu se poate multiplica în personagii exterioare. N-am observat, în *Intoarcerea din rai,* încercarea de a zugrăvi amplu fresca unei generaţii, că d. Eliade este însufleţit de idei, de probleme, de propriile sale nelinişti, şi nu de oameni ? Poate tot romanul fantastic, tot senzaţia unui lirism magic (şi *Maitreyi* nu este un poem magic al iubirii ?) să fie lotul în care d. Eliade se poate mai firesc realiza. Confesiile lui Manoil cuprind toată ideologia sa, creşterea dionisiacă a eului, stăpînirea de sine şi dominaţia celorlalţi printr-un magnetic demonism al personalităţii. Manoil este o ipostază mai adîncă, mai complexă a acelui concept al trăirii simbolizat în doctorul din *Isabel* şi chiar a lui Allan, din *Maitreyi.* Actorii ceilalţi, Melania, Weinrich, Cezare, sunt emanaţii concrete ale spiritului său diabolic, de zeu crud care-şi creează spectacole din voinţe subordonate.

Conceptul de „vacuitate" pe care-l simbolizează Manoil este conceptul central al ideologiei pasionale a d-lui Eliade, realizare demonică, supraumană. În ideologia lui, care oricînd poate fi analizată pe text, d. Eliade se autodefineşte, îşi concretizează egocentrismul :

„Jocul, cel mai sigur instrument de liberare, privilegiu divin. Dar zeii nu se liberează abandonînd, ci posedînd, creînd dansul lui Shiva. Universul creat de paşii lui, de arcurile picioarelor lui creînd spaţiul, de ghirlanda braţelor creînd ritmul, timpul. Ce simplu, ce simplu !... Dar trebuie să fii enorm, nelimitat, unul şi acelaşi, oricînd tu însuţi, fără valuri, fără ezitări, fără mustrări — vacuitate, nonsens, dincolo de categorii. Eu, eu" (pag. 337).

De aceea exclamarea lui Cezare, care ucide în spirit pe Manoil, strigînd eliberat de Diavol, de supraom : „Am ucis pe fratele meu", este explicarea întregii fantasmagorii care agitase personagiile din *Lumina ce se stinge* sub biciul de foc al voinţei lui demoniace.

Ar fi de făcut, după această analiză a romanului, un întreg tablou al deficienţelor de stil, de limbă, de gramatică, de construcţii neromâneşti ce furnică în *Lumina ce se stinge.*

Chiar în *Maitreyi,* cel mai bine scris din romanele sale, d. Eliade nu străluceşte prin expresie. Ea este aci o prelungire magnetică a fluidului sentimental, nu şi o tehnică. În *Isabel,* stilul este dezordonat, aritmic, în *Întoarcerea din rai,* d. Cioculescu şi-a făcut o plăcere de a recolta un tablou de uimitoare neglijenţe şi incorectitudini formale.

Exemplarul nostru din *Lumina ce se stinge* este împăienjenit de semne de mirare şi exclamare, de sublinieri care indică o enormă neîngrijire a expresiei : franţuzisme, improprietăţi, construcţii sintactice imposibile, erori de corespondența timpurilor, gramaticale, chiar ortografice abundă și aci.

Ar însemna să mai scriem o cronică pentru a le releva ; lăsăm altora plăcerea să le catalogheze. Și n-ar fi lipsit de utilitate să se fixeze, într-o zi, o hartă a tuturor scăderilor formale din scrisul d-lui Eliade. Este o autenticitate care trebuie neapărat părăsită, fiindcă este mai supărătoare decît nebulozitatea internă a romanelor sale.

Cine se angajează în acest distractiv rol de geograf al accidentelor de expresie din opera d-lui Eliade ?

1934

MIRCEA ELIADE:
„INDIA“ *

Cultura română s-a dezvoltat la confluența dintre Occident și Orient. Suntem și astăzi într-o dramatică poziție spirituală, în care nu s-a limpezit încă un proces actualizat mai acum cîțiva ani. Unii — și poate cei mai mulți — au fixat drept condiție a dezvoltării noastre culturale apropierea de civilizația apuseană ; alții, așa-numiții tradiționaliști, caută încă elementele fundamentale ale unei spiritualități slavobizantine, pe baza cărora ne-am putea integra Orientului.

Simpla istorie a culturei naționale dovedește cel mult o dublă influență, a Apusului și a Răsăritului, asupra epocilor ei de evoluție. Istoria spirituală a unui popor nu înseamnă însă, în fazele ei succesive, și o totală organicitate.

Ca pildă, ortodoxismul nostru, care n-a depășit, de cele mai multe ori, importanța unei dogme fixe, fără capacitatea interioară de a se depăși.

Iar infiltrațiile culturii bizantine, oricît ar fi de accentuate în unele momente istorice și în unele domenii de activitate spirituală, ne-au lăsat mai mult indicații decît valori de la care să pornim ulterior. Și aici, ca să precizăm, este vorba de pictură, aproape unica înrîurire artistică de o mai profundă penetrare în cultura orientală. Așadar, nu putem vorbi de o afiliere totală și organică a spiritualității noastre la Orient. Că se pot relua și sublima unele motive de cultură orientală chiar în timpurile noastre este neîndoios. Dar

---

* Editura „Cugetarea“.

a ne rupe definitiv de Occident înseamnă să ne limităm la un tradiţionalism cu primejdioase înclinări spre sterilitate.

Astăzi însuşi ortodoxismul rus, a cărui influenţă am suferit-o în trecut, a fost depăşit de nenumărate elemente apusene, iar cultura bizantină înseamnă un capitol istoric al spiritualităţii Orientului.

Culturile naţionale se creează prin conjugarea istoricului şi a organicului ; este atît de greu să precizăm, în componenţa unei culturi, ce este valoare strict istorică de ce este valoare profund organică şi, deci, izvor viu şi permanent de spiritualitate. Dacă istoricii culturii române au explicat, uneori în cele mai mici amănunte, influenţele externe exercitate asupra noastră, criticii culturii naţionale nu ne-au lămurit încă asupra acelor valori istorice care au devenit şi valori organice. N-avem încă acele necesare studii de erudiţie comparată care să epuizeze istoric toate influenţele din cultura naţională, începînd de la folclor pînă la creaţia cultă. Ipotezele criticilor culturii rămîn fatal parţiale şi neconcludente, bazîndu-se numai pe analogii de suprafaţă şi pe o documentare insuficientă. O sinteză definitivă asupra culturii române, în care spiritualitatea Orientului şi a Occidentului s-au întîlnit, spre a naşte o spiritualitate nouă, este astăzi peste putinţă. Cînd vom avea o serie de studii comparative, alcătuite pe o erudiţie completă, atunci numai critica culturii se va putea pronunţa asupra valorilor din Apus şi din Răsărit care au prezidat la crearea organică a culturii române.

Toate aceste observaţii ne-au venit firesc în minte cu ocazia cărţii de reportaj asupra Indiei, a d-lui Mircea Eliade, care este în momentul prezent cel mai pregătit spirit să întrevadă în ce măsură Orientul a contribuit la alcătuirea culturii naţionale. Cele două articole ale sale, publicate de curînd în *Vremea,* asupra volumului de *Cercetări literare,* scos sub îngrijirea d-lui N. Cartojan şi privind literatura noastră populară, ne arată cît suntem de departe încă de metodele comparate ale orientalisticei moderne.

D. Eliade are marele avantaj de a fi un călător în Orient şi un erudit care s-a pus la curent cu cele mai noi studii asupra civilizaţiei orientale. Se va hotărî cîndva să scrie o carte documentată, în care erudiţia şi critica culturii să se împletească într-o sinteză luminoasă ? Chestie de timp, desigur, dar şi de posibilitate de lucru, într-o ţară în care viaţa de bibliotecă este încă un deziderat.

Pînă la bănuitele sale întreprinderi orientalistice, d. Eliade a scris o carte de reportaj dens, uimit uneori şi în genere informativ, asupra Indiei. Cum singur spune în *Prefaţă :* „Am înlocuit aventura cu reportajul şi reportajul cu povestirea". Este poate, deocamdată, metoda cea mai bună de a ne iniţia în misterele Indiei fabuloase, pentru români un fel de enigmă sau de falsă imagine a unor reportagii de senzaţional american. Fruct al unui contact direct cu India (între anii 1928—1931), cartea d-lui Mircea Eliade este cea dintîi mărturie preţioasă a unui român asupra unui extraordinar leagăn de civilizaţie şi spiritualitate orientală. Sunt atît de puţini scriitori naţionali care au cunoscut cugetarea şi poezia indiană, încît a aminti pe Hasdeu, căruia nu i-a scăpat aproape nimic din erudiţia orientalistică a timpului, a cita pe Eminescu, a cărui metafizică şi reverie budistă, atît de pregnante, au fost resorbite prin intermediul lui Schopenhauer, şi a termina cu G. Coşbuc, ale cărui traduceri din *Calidassa* şi epopeile indiene ne-au dat cel dintîi gust exotic asupra marei poezii din ţara Gangelui, înseamnă a încheia sumarul capitol al informaţiilor naţionale asupra acestei spiritualităţi orientale. Al patrulea cercetător indiolog în cultura română, d. Mircea Eliade, are deschisă înainte-i o perspectivă nelimitată, într-un domeniu în care nu mai există specialişti autohtoni.

N-avem prea multe cărţi de călătorie nici asupra Apusului, dar călătorii români în Orient sunt păsări rare, atrase de mirajul exoticului.

D. Mircea Eliade a scris asupra Indiei o carte de desăvîrşită iniţiere. Paginile sale sunt pline de fapte şi aspecte variate : fauna, flora, arhitectura, femeia indiană, mistica religioasă şi cea naţionalistă, degenerescenţele credinţei, grandioasele manifestări colective, tot de natură religioasă, inexistente în civilizaţia europeană de azi, superstiţiile locale şi marile elanuri spirituale ne oferă o icoană atît de nuanţată a fabuloasei Indii.

D. Eliade n-a făcut literatură cu intenţie în acest reportaj. A văzut, a trăit intens şi s-a identificat, pe cît îi este îngăduit unui european, cu spiritualitatea indiană. Sunt totuşi pagini de evocare poetică, pe care le amintim ca pe nişte insule preţioase într-o mare de informaţii. Evocarea femeii indiene (pag. 67), a dansurilor specific indiene (pag. 72—74), ca şi capitolul întreg *Vorbeşte Rabindranath Tagore* transmit unele din cele mai personale senzaţii ale scriitorului.

Dar cu atît mai mult preţuim *India* d-lui Eliade cu cît şi-a interzis aproape orice comentariu subiectiv ; a lăsat faptele, oamenii, moravurile, scăderile şi elevările unei ţări uriaşe să vorbească direct, simplu şi deci autentic.

1934

MIRCEA ELIADE:

„ŞANTIER" *

În *Prezentarea* acestei noi cărţi, d. Mircea Eliade scrie:

„Am numit acest caiet «roman indirect» nu atît pentru necesităţi editoriale, cît pentru a exprima mai precis caracterul indirect al epicei pe care îl cuprinde. «Indirect» deoarece toate pornesc de la mine, de la voinţa mea de a cunoaşte, păstra sau respinge oamenii."

Subtilitatea punctului de vedere se poate într-un sens susţine ; *Şantier*, care este un clasic „jurnal intim", ca orice operă de această natură, are certe afinităţi cu romanul. Tendinţa de a surprinde şi obiectiva cele mai ascunse şi imprecise stări sufleteşti este şi operaţia unui romancier.

Jurnalul intim este, fără îndoială, un exerciţiu spiritual ce are atingeri cu romanescul, fiindcă orice cunoaştere de sine tinde să exprime o tipologie, oricît de individualistă ar fi ea. Sub acest aspect, celebrul jurnal al lui Amiel conţine cele mai bogate fişe ale unui roman confesional, ca şi *Confesiile* lui Rousseau, care sunt, după opinia lui Faguet, împreună cu *Emile* şi *Contractul social,* tot nişte romane. Pasionalismul rousseauist străbate nu numai jurnalul lui intim, ci şi aceste două pretinse opere de ştiinţă pedagogică şi sociologică. Iar hamletismul intelectual, colitiv şi sexual al lui Amiel, este romanul sincer şi dizolvant al sufletului modern, multiplicat în nenumărate exemplare. Imaginaţia ca putere intrinsecă a necesităţii de a exagera, de a trece în simbol, conferă oricărui jurnal intim prestigiul de roman.

---

* Edit. „Cugetarea".

Unde începe însă deosebirea între jurnalul intim şi roman? Jurnalul intim este încă un material de posibilă romanţare, o serie de fişe care pot fi sintetizate şi prelucrate ; el este mai aproape de transcrierea decît de transpunerea psihologică. Nedesprins încă de cordonul ombilical al psihologismului pur, ca să devie impresie estetică, jurnalul intim este un *roman latent*. Jurnalul intim are variabile grade de înclinaţie spre document sufletesc şi ficţiune.

Dintre toate jurnalele pe care le cunosc, al lui Amiel este cel mai complex, tinzînd spre ficţiune. În el se zbate un critic, un metafizician, un poet tandru şi un romancier, prin ceea ce intuieşte ca sens tragic din destinul omului.

D. Mircea Eliade este, cu siguranţă, unul din cele mai subiective spirite ale generaţiei sale. Teoria autenticităţii, de care a făcut atîta caz, în toate împrejurările, devenită azi loc comun în scrisul tinerilor, implică acest subiectivism, mai just, accentul pe confesia ideologică şi psihologică. *Isabel şi apele Diavolului* e un jurnal de idei şi pasiuni, o fişe morală mai curînd decît un roman ; *Întoarcerea din rai*, prin necontenita confesiune a personagiilor şi prin acele neîntrerupte „solilocvii" ale lor, transpuse în monolog interior, are structura unui jurnal ; *Lumina ce se stinge*, prin excesul de ideologie, este tot un jurnal, pe un plan mai abstract, iar *Maitreyi*, cel mai roman din „romanele" d-lui Eliade, este o confesie învăluită în ficţiune poetică.

Din teoria autenticităţii trebuie să reţinem, deci, acest caracter de confesie, de lirism analitic, întîlnit şi în eseurile d-lui Cioran, şi în egotismul cabotin al d-lui Eugen Ionescu. Autenticitatea este mai ales un punct de orientare în preocupările unui scriitor, nu o formulă artistică ; astfel înţeleasă, nu mai poate da loc la confuziuni.

Pentru un scriitor cu variate opere şi preocupări, jurnalul intim rămîne mai ales un document sufletesc. Din acest punct de vedere, *Şantier* este o preţioasă contribuţie la complectarea psihologiei d-lui Mircea Eliade. Alcătuit din trei „Caiete" şi un „Intermezzo", jurnalul acesta are numeroase corespondenţe cu celelalte cărţi ale sale. Nu sunt greu de stabilit ; astfel, *Intermezzo* este un capitol mai viu, mai autentic, fiindcă e scris sub impresia puternică a momentului,

din *India*, în partea ce trata despre revoluţia civilă în contra englezilor. Spuneam că un jurnal intim este un „roman latent" ; în *Şantier* se observă cu precădere ce este latent în romancierul Mircea Eliade. Materialul este dispus pe două planuri, distincte în substanţa lor, deşi împletite în ordinea internă a succesiunii. Într-un plan se poate urmări observatorul obiectiv, în altul introspectivul. Sunt cîteva tipuri, cîteva drame omeneşti schiţate alert, condensat, în acest *Şantier*. E curios de constatat cît de veridic observă pe viu şi în mod episodic d. Eliade şi cît de ceţos devine acest material de observaţie cînd este crescut la proporţiile ficţiunii. O distincţie e încă necesară : d. Eliade vede ceea ce i se încredinţează direct, ceea ce este confesie ; tipurile observate aci îi sunt mai întîi familiare omeneşte ; nu ştii dacă scriitorul ar bănui tragediile schiţate dacă nu i-ar fi fost expuse. Romancierul veritabil are acel dar al credibilităţii ficţiunii, de care vorbeşte Bourget, dar ce se găseşte în proporţii supraumane în romanele lui Balzac. Ar fi un studiu interesant, pe care nu-l putem face aci : să se compare personagiile reale observate în *Şantier* cu cele imaginare din romanele d-lui Mircea Eliade. Sub iniţiala M. se ascunde, fără îndoială, eroina Maitreyi. În roman, Maitreyi este mai ales un simbol, o eroină de specie romantică, văzută în senzualitatea şi sacrificiul ei poetizate. Observaţia este schematică şi în jurnal.

Pensiunea d-nei P. conţine însă o lume aptă să fie prezentată într-un roman ; schema romancierului latent din d. Eliade în observarea tipurilor aci se prefigurează. Sunt tipuri clar schiţate, sunt oameni vii, ca d-na P., gazda, Hellen, fiica ei, portughezul Lobo, Catherine, a cărei viaţă este dramatic desfăşurată, profesorul D., tatăl lui Maitreyi (Nandra Sen în roman), dr. Stella Kramrisch (interesantă fiindcă în *Isabel* a devenit Miss Roth), Willy şi Lorrie, băieţii d-nei P., apoi Iris, Ruth, Jeny — un clan în care predomină adolescenţii chinuiţi de instincte, cu deosebire de cel sexual, de ambiţii, de visuri, de pasiuni autentice.

Mă gîndesc ce roman latent este aci, cîte fapte, cîte tipuri precise, cîte senzaţii s-au prefăcut în simple fişe, în materialuri de „şantier", din care nu s-a înălţat şi o construcţie definitivă. Dacă d. Eliade n-ar fi scris nici un roman, i-am fi prezis un viitor de romancier numai din aceste fugare indicaţii. Totuşi, cînd a scris *Întoarcerea din rai* — romanul unei generaţii de adolescenţi în luptă cu viaţa, cu mediul, cu ei înşişi — cîte abstracţii, cîte „teorii“ au năpădit peste viaţa personagiilor, schematizîndu-le.

Din *Şantier* deducem că d. Eliade reţine admirabil datele psihologice concrete ale oamenilor, dar că autenticitatea lor se pierde în elaborarea ficţiunii epice. Cît de autentică este atmosfera adolescenţilor din acest jurnal intim şi cît de discursivă este aceea din *Întoarcerea!*

Al doilea plan pe care se desfăşoară „romanul latent“ din *Şantier* este planul introspecţiei ; sunt cîteva autodefiniri psihologice preţioase în jurnalul intim al d-lui Eliade care ne vor explica însăşi dualitatea concret-abstractă a temperamentului său, dezbinarea lăuntrică a cărei repercusiune se simte în literatura sa de imaginaţie.

În *Prezentare,* d. Eliade are iluzia că obiectivîndu-şi conflictele intime în paginile acestui jurnal, s-a depăşit în însăşi esenţa sa psihologică, socotind că un eu al său mai vechi ar fi defunct. Este numai o metaforă în această părere ; în tot cazul, a murit numai senzaţia imediată, identitatea ei concretă cu sine, nu însă şi structura sa psihologică. Bergsonismul ne-a dat marea iluzie a multiplicităţii eului nostru, mitul fluidităţii noastre personale. Dacă senzaţiile noastre sunt mereu noi, dîndu-ne iluzia că suntem o succesiune de euri, eul nostru este permanent în structură. Contradicţia dintre euri este ea însăşi o structură, o realitate morală, şi nu o serie de structuri. Antinomiile morale ale lui Papini nu exprimă o multiplicitate de euri, ci un singur eu, o structură antinomică în substanţa ei.

Din numeroasele autodefiniri ale d-lui Eliade reiese o structură precisă.

Juxtapunem cîteva autodefiniri :

„Cînd se mişcă Ruth, pijamaua ei roz se subţiează ca o dîră. Încă un pas mai mult spre zona semiîntunecată, şi ar dispare. Spaţiul meu e acum prodigios. Înghite şi produce obiectele fără nici o regulă de perspectivă. Mă gîndesc ce admirabil instrument de contemplaţie am eu, oricînd, la îndemînă, în miopia mea“ (pag. 188).

Transpuneţi senzaţia în psihologia romancierului Eliade, şi aveţi sensul deplin al definirii unei optici romaneşti.

Sau :

„E înspăimîntător cît de repede uit — fără voinţa mea şi fără nici o satisfacţie ; uit aşa cum uit foamea după masă“ (pag. 208).

Sau :

„Cîteodată gîndurile mele «originale» izbucnesc nepotolit, variat, sufocîndu-mă şi depăşindu-mă. Încerc să prind din ele, pe bucăţi de hîrtie (pe care le adun apoi în «cămăşi»), dar se refuză, se risipesc. Ceasurile acestea de posedare sunt dramatice. Un adevărat entuziasm, un raptus ; şi incapabil să le exprim“ (pag. 222).

Iată divulgată teroarea autenticităţii !

Dar astfel de pasagii abundă în *Şantier ;* extrase şi coordonate, ar alcătui o schemă completă a structurii intelectuale şi morale a d-lui Mircea Eliade.

Scris cu o densitate sufletească neaflată în romanele sale, cu o nuditate de expresie care este o supremă însuşire, cu o stringenţă a frazei pe care d-l Mircea Eliade n-o cunoaşte în ficţiunile sale, *Şantier* ni se pare una din cele mai atrăgătoare şi semnificative opere ale sale ; prin valoarea ei documentară este cea mai bună cale de orientare în modul său de a simţi şi gîndi.

1935

MIRCEA ELIADE:

„HULIGANII“

(roman, I, II) *

Este surprinzător saltul pe care-l face d. Mircea Eliade de la *Întoarcerea din rai* la *Huliganii*, prin mulţimea şi varietatea tipurilor, a mediilor sociale, ca şi prin dramatica dezbatere a atîtor probleme psihologice. Viziunea sa epică cuprinde un material uman de o mare autenticitate şi, oricîtă ideologie se mai scutură încă în filele acestei fresce, ea nu întunecă limpedele contur al personagiilor ; o tensiune puternică, a vieţii însăşi, dă celor două tomuri un ritm interior, rareori relaxat, iar ficţiunii întregi, o detaşare şi o plenitudine nemaiîntîlnite în opera sa de romancier. Prin *Huliganii* d. Eliade se afirmă ca cel mai complex, mai turburător şi divers romancier al generaţiei sale ; e poate prea vast cîmpul faptelor şi destinelor omeneşti pe care le îmbrăţişează, prea multe personagii se-mbulzesc în conştiinţa sa epică şi prea felurite planuri se-ntretaie în acţiunile convergente ale densei sale povestiri.

Însă d. Eliade dă o deplină dovadă de stăpînire a materialului epic, pînă şi în prezentarea tipurilor extrem episodice, de care romanul său abundă. Liniile lui generale sunt atît de precise, iar acţiunile multiple se diversifică şi se-nnoadă spre finaluri organic pregătite.

Aş fi ispitit să văd în *Huliganii* un roman antiburghez, un roman al destrămării familiei, prin tot ceea ce implică ea ca ipocrizie, ca forţă socială inertă şi constrîngere a individualităţii ; o totală răsturnare de norme, de habitudini o devastează, sub impulsul tinerilor care, făţiş sau pe ascuns, pornesc să se realizeze personal, căutînd o nouă etică a vieţii ; poate acesta să fie şi sensul, alterat de la accepţia lui comună, a „huliganismului“ lor. Ţinînd seama de această voinţă anarhică (în raport cu o altă ordine) a tineretului din romanul d-lui Eliade, ne explicăm şi rolul de *raisonneur* al lui David Dragu, obsedat de probleme etice, refulat în toate instinctele lui primare şi ducînd o viaţă de asceză spirituală ; între atîţia „huligani“, care tind să se realizeze dincolo de responsabilităţi şi sancţiuni, el este singurul „înţelept“, care-şi reprimă pornirile prea omeneşti, dar prea contradictorii. Numai în interpretarea aceasta văzut, romanul d-lui Eliade îşi justifică prezentarea atîtor familii, dinamitate de impudica sinceritate a tinereţii. Dintre toate, cea mai interesantă este, desigur, familia Lecca, acea ciudată rămăşiţă a burgheziei antebelice, cu un tată maniac erudit, cu o mamă adulterină şi înclinată spre viciu şi cu două fete desprinse din normele unei ipocrizii tacit acceptate. Intrarea lui Petru Anicet, amoralistul, în casa Lecca aduce un vînt de tinereţe, un ferment de anarhie activă în această desuetă formă a familiei. Conflictul dintre societatea veche şi individul în căutare de alte orizonturi străbate şi familiile Pleşa, Dragu, Baly, Dumitraşcu (contaminînd deci şi provincia) şi Paşalega, înlăuntrul cărora viaţa anarhizată pătrunde ca o molimă, distrugînd obiceiuri şi norme stabile ; iar familia Anicet, din care a mai rămas numai Petru şi declasata lui mamă, după moartea tatălui şi sinuciderea lui Pavel, reprezintă procesul cel mai înaintat al descompunerii sociale şi morale. Prăpastia între generaţii, între bătrîni şi tineri şi conştiinţa încă haotică a acestora — iată destinul sub care se desfăşoară dramatic, intens, romanul d-lui Eliade. În familia Lecca, Adriana şi Anişoara îşi caută viaţa în afara clanului ; cea mai tînără, Anişoara, i se dă lui Petru, fură pentru el, căutînd să evadeze dintr-un cerc vicios prin monotonia lui. Alexandru Pleşea lasă-n provincie, unde-şi făcuse stagiul militar, o iubită moartă, introduce un vînt de dezechilibru în sufletul Valentinei Puşcariu, logodnică subit cucerită şi tot atît de repede părăsită, Liza şi Getta Dragu, surorile lui Dav, nu mai au nimic solidar cu familia, Felicia Baly şi-a omorît sufletul, într-o penibilă aventură erotică, rămînîndu-i din dragoste numai incapacitatea de a iubi, Marcella Streinu (alias Dumitrașcu) acceptă aventura de dorul carierii artistice, iar Petru Anicet calcă-n picioare orice morală tradițională, interesîndu-l numai realizarea lui, creația muzicală. Suferințele nu deprimă însă pe nimeni din cei tineri ; durerea lor are un paradoxal efect stenic : îi stimulează să nu se fixeze, să nu cedeze, trecînd peste scrupule, peste-ndoieli, peste principii, ca niște bolnavi lucizi, ce-și caută necontenit salvarea. Acesta ni se pare a fi sensul epic și spiritual al *Huliganilor ;* însăși generala obsesie sexuală a eroilor (din care unii au făcut o vină romanului) n-are altă semnificație decît aceea a unei frenezii vitale în derută, dar care își explică ruperea zăgazurilor prin aceeași căutare de sine.

---

* Edit. „Naţionala-Ciornei“

Unul din capitolele de mare sugestie, de expresie colectivă și simbolică din roman este acela al seratei dată în casele familiei Baly și prezidată de Felicia. Atmosfera orgiacă, exuberanța tinerească, insatisfacția sexuală a partenerilor, în contrast cu bătrînii, sunt adevărate tururi de forță tehnică ale romancierului, care exprimă aci o intuiție psihologică de mare adîncime.

Am căutat mai ales, în cele spuse pînă acum, să desprindem semnificația globală a *Huliganilor,* atît de bogat în episoade epice și în sensuri psihologice. Ea reprezintă elementul nou, diferențial, din romanul d-lui Eliade și exprimă autenticitatea sa de scriitor.

Dar nu toate personagiile se bucură de o atenție de prim plan ; dinamica generală a romanului le dă tuturora aproape aceeași direcție unică, spre același sens lăuntric, însă dramele esențiale, tipurile mai amplu urmărite sunt numai cîteva. În primul rînd este Petru Anicet și mai ales doamna Anicet, cea mai umană figură din tot romanul ; descompunerea ei morală pînă la umilința supremă (cînd d-na Lecca o cheamă acasă și-i divulgă rolul moral al lui Petru în furtul Anișoarei), sinuciderea ei și înmormîntarea alcătuiesc o unitate epică deplin realizată. Observarea mediului, ca și a reacțiunilor sufletești ale d-nei Anicet sunt atît de pregnante, încît episodul acesta singur mărturisește mijloacele mari, de epică pură, ale d-lui Eliade.

Oricît de reliefată, de umană în stupida ei suferință este drama lui Mitică Gheorghiu, oricît de cu tact susținută este umilința penibilă a Marcellei Streinu, urmărită și posedată, din răzbunare, de tragicomicul ei iubit refuzat, este ceva caricatural în toată povestea lor și ceva demonstrativ în prezentarea bărbatului dezolat din dragoste. De altfel, cu toată intenția d-lui Eliade de a scoate în evidență „miticismul“ lui Gheorghiu, suferința lui depășește comicul printr-un autentic tragic ; de aceea mă-ntreb : întru cît este mai puțin „miticism“ în seninătatea paradoxelor facile ale lui Alexandru Pleșea, prin care își justifică libertatea în iubire, fiind, din punct de vedere epic, desigur, mai puțin autentic, mai puțin viu decît însuși caricaturalul Mitică Gheorghiu ? De vină poate este aci și ascunsa intenție de contrast psihologic între dezaxatul Mitică și ceilalți „huligani“, fortificați prin suferință. Simbolul însă este arbitrar, căci „miticismul“, în accepția lui caragialiană, înseamnă chiul și resemnare ușoară, chiar în problemele sentimentale. Dacă n-ar fi avut un accent prea tematic, tipul lui Gheorghiu ar fi mult mai uman și de o plenitudine simbolică mai mare.

Romanul *Huliganii* este o mare izbîndă a d-lui Mircea Eliade ; într-un fel, este și primul său adevărat roman, iar controlul expresiei, ritmul lui interior și ușurința de a utiliza mai multe tehnici, spre un scop unic, îl fixează printre cele mai bune și mai autentice opere ale epicei noastre tinere.

1936

MIRCEA ELIADE:

„DOMNIŞOARA CHRISTINA" *

(roman)

M-am întrebat de-atîtea ori de ce nu-mi plac romanele fantastice ; să fie o infirmitate a gustului meu, să fie genul atît de uşor fiindcă rareori poate cuprinde un adevăr omenesc ? Şi totuşi, „povestirile extraordinare" ale lui Poe emană nu numai o teroare literară ; ele ascund un simbolism adînc, urmăresc enigme turburătoare, oricît Edgar Poe a fost revendicat drept părinte al romanului poliţist. Nu demult mi-am exprimat entuziasmul pentru *Cimitirul Buna-Vestire*, romanul fantastic al d-lui Arghezi, iar în *Sărmanul Dionis* văd o intuiţie metafizică a lumii, concretizată într-o poveste cu multe ascunzişuri spirituale. Cînd romanul fantastic se desfăşoară la rece, nu mai văd nici o distincţie între procedeele lui şi reţetele romanului poliţist. Reuşita ţine în acest caz mai mult de tehnică, şi mă prind că într-o lună pot scrie un roman fantastic, pe o temă dată, ca un simplu divertisment. Nicăieri nu mi se pare că abilitatea, în ceea ce are ea mai convenţional, nu este mai suverană ca în romanul fantastic înţeles ca atare. Un roman de-acest fel, dacă nu exprimă o intuiţie, dacă n-are o semnificaţie simbolică, dacă nu e revelator, pentru subconştientul din noi, rămîne un joc al imaginaţiei. Îl apropiasem de romanul poliţist ; n-aş putea tot atît de bine să-l apropii de vodevil, ca dexteritate.

D. Mircea Eliade a mai scris un roman fantastic, în *Lumina ce se stinge ;* desfăşurat pe mai multe planuri, saturat de teme simbolice, învălmăşit, confuz uneori, era totuşi un roman de rezonanţe omeneşti. Desigur că *Domnişoara Christina* m-a desfătat şi m-a intrigat ; ca simplu cititor, am toate motivele să fiu satisfăcut. Dar un roman fantastic n-ajunge să fie scris ; el este un fel de criptografie spirituală, mereu ascunsă şi mereu luminoasă, dezvoltată în jurul unei intuiţii, aş zice mai degrabă în jurul unei febre. D. Eliade a pornit de la o temă folclorică : existenţa strigoilor, care terorizează pe cei vii cu prezenţa lor, le stoarce vlaga, modificîndu-le planul realităţii, înlocuit cu al unei ficţiuni de o forţă halucinantă. Blestemul se poate înlătura, printr-o practică de magie, bunăoară înfigînd un cuţit în inima mortului, spre a ucide fantoma. În schema dată a unui simbol, romanul *Domnişoara Christina* se organizează lucid, se configurează tehnic, misterul e dozat cu abilitate, iar la sfîrşit, ceea ce era de demonstrat se demonstrează cu exces. Pictorul Egor, arheologul Nazarie, doctorul Panaitescu, oameni normali pînă la refuz, se văd invadaţi de spectre, se lasă convinşi de lumea de dincolo de simţuri, sunt terorizaţi cîteva zile la un conac boieresc de umbra domnişoarei Christina, ucisă în timpul revoltei din 1907, dar necontenit prezentă în viaţa familiei, a d-nei Moscu, mama ei, a Sandei şi a Siminei, surorile ei, al căror destin îl conduce cu o voinţă demonică. Numai cînd Egor se scutură de vraja care începuse să-l răpuie şi pe el, înfigînd un fier în inima strigoiului şi incendiind conacul, încetează, şi magia îşi împlineşte cercul.

D. Eliade a izbutit să realizeze exact ceea ce şi-a propus, iar dacă şi-a propus mai mult (ceea ce s-ar părea uneori), atunci dincolo de filmul puţin american al povestirii de groază din *Domnişoara Christina* trebuie să înţelegem o răzbunare a instinctelor obscure, ancestrale ale unor intelectuali asupra raţiunii. Şi în acest caz ne aflăm tot în faţa unei teme literare.

1936

---

* Editura „Cultura Naţională".

MIRCEA ELIADE:

„ŞARPELE"

(roman) *

Ca şi *Domnişoara Christina,* romanul *Şarpele* porneşte de la o idee folclorică a descîntecului de dragoste şi a efectului magic asupra omului. Idee care operează prin intermediul unui personagiu real, de data aceasta, un tînăr misterios, Andronic, întîmpinat în drum de cîteva familii bucureştene, care se duceau cu maşina, la o mînăstire, să petreacă burghez şi fără surprize magice. În *Domnişoara Christina* ideea folclorică se prezenta ca o experienţă directă, fără mijlocirea unui „medium" : năluca moartei era palpabilă. Planul ficţiunii şi al realităţii se amesteca, se substituia, iar experienţa fantastică era considerată ca o experienţă sensibilă. Romanul a pierdut astfel tocmai credibilitatea în ficţiune ; devenind demonstrativ, îşi arogase dreptul de a ne iniţia într-o cunoaştere prin folclor. Întru această „cunoaştere" opera direct ideea, fără intermediu, ficţiunea şi realitatea desfăşurîndu-se pe acelaşi plan. Cînd zicem că arta este cunoaştere, în sensul general, nu înseamnă că arta este cunoaştere experimentală.

D. Eliade crede că sunt fapte concrete, de experienţă, care ies de sub controlul documentului, al logicei, al raţiunii ; că experienţa folclorică este, la origine, o cunoaştere concretă. Nimic de obiectat acestui mod de a explica fenomenele şi ideile folclorice ; dar acestea sunt explicaţii generale, ştiinţifice, genetice. A explica legea atracţiei universale sau legea căderii corpurilor este un act de cunoaştere universal valabil ; cum poate fi şi explicarea unui fenomen magic. Cunoaşterea artistică este ea însăşi o experienţă, o intuiţie. Pentru un poet, legea căderii corpurilor n-are o valoare de experienţă artistică decît în momentul cînd o simte acţionînd direct, cu sens de unicitate asupra lui însuşi. Cîte legi psihologice nu sunt adevăruri universale ; ar însemna oare că este de-ajuns ca un scriitor să pornească de la o idee, de la un concept, ca să realizeze o operă de artă ? Cunoaşterea ca atare, fie magică, fie ştiinţifică, este un adevăr care se obiectivează, se impersonalizează. Din constatarea fenomenului de levitaţie, ca şi din constatarea principiului lui Arhimede nu se poate în acelaşi timp scoate o identitate de cunoaştere a fenomenului, una ştiinţifică, alta artistică. Arta e cunoaştere intuitivă ; oricîte fapte, documente, explicaţii ar aduce cineva pentru a fixa adevărul asupra unor serii de fenomene, nu înseamnă că actul cunoaşterii, în acest plan, este identic cu actul cunoaşterii artistice. În ştiinţă e raţiunea care constată ; în artă e raţiunea care se constată. Cînd, în apariţia fantomei domnişoarei Christina, omul de ştiinţă poate vedea o realitate concretă, o experienţă, nu face altceva decît să-mi afirme un adevăr constatat ; cînd se transpune pe plan artistic acest adevăr, nu mai am nevoie de o nouă demonstraţie a veracităţii lui. Credibilitatea-n ficţiune porneşte de la o intuiţie, de la o dată imediată a conştiinţei, de la un adevăr care se face, nu care s-a făcut şi se verifică. Ideea magică nu trebuie să opereze, într-o ficţiune fantastică, ca o experienţă concretă, lucidă : trecerea ei în subconştient, sau mai just retrezirea ei în subconştient, provocată de o întîmplare ciudată, de surpriză, este calea cunoaşterii artistice. D. Eliade a simţit instinctiv acest lucru, şi în *Şarpele* a trecut experienţa în zonele misterioase ale sufletului ; ceea ce în *Domnişoara Christina* voia să fie experienţă pas cu pas, explicare genetică a unei idei folclorice, este aci simplă acţiune în subconştient ; de-aci şi mai marea credibilitate în ficţiune a povestirii fantastice.

Apariţia şarpelui, noaptea, sub razele lunare, chemat prin vraje de Andronic, capătă sensul unui fenomen de sugestie. A venit Şarpele sau n-a venit, nu interesează, din punct de vedere al cunoaşterii. Planul de ficţiune şi de realitate se-ntrepătrund, prelungirea fenomenului în subconştient, în vis îi dă un sens hipnotic. Andronic este un „medium", un creator de iluzii, şi-mi e de-ajuns să accept apoi toate faptele într-o organicitate a ficţiunii. De-altfel, d. Eliade ne prepară, cu multă virtuozitate tehnică, surpriza esenţială a romanului, cu atîtea alte fapte. Andronic apare brusc, misterios, în mijlocul clanului de amici care mergeau la mînăstire. Scena jocului noaptea, în pădure, este de o sugestie efectivă asupra spiritelor ; este un fel de derutare a automatismelor lor psihice, o iniţiere în mister, în libertatea subconştientului şi crearea unei disponibilităţi pentru tot ce va veni. Turburarea erotică a partenerilor, dorinţa de aventură, de necunoscut, iscată de jocul lui Andronic, justifică tot ce se va întîmpla. Prin acest personagiu, d. Eliade dă un sens mai pregnant magiei. Andronic este un simbol prezent sub atîtea înfăţişări în romanele sale anterioare ; el este agentul perturbator, este actul individual, ideea de personalitate, elanul dionisiac, acţionînd asupra omului. Andronic este un personagiu alcătuit din substanţa doctorului din *Isabel*, a lui Allan din *Maitreyi*, a lui Manoil din *Lumina ce se stinge*, al lui Pavel Anicet din *Huliganii*. Ideea de risc, de gratuitate şi dinamizare a personalităţii, între farsă şi magie, între conştient şi subconştient, este destul de abil şi verosimil sugerată cu ajutorul lui Andronic. Cunoaşterea folclorică, în *Şarpele*, cade pe al doilea plan ; cunoaşterea de sine, revelaţia în subconştient a unor forţe adormite şi trezite de Andronic, pînă la hipnoza exercitată asupra Dorinei, iată adevărata linie a romanului. Iar acea insulă miraculoasă, emanînd de senzualitate, este simbolică ; chemarea ei este fuga de mediocritatea vieţii şi izolarea omului într-un stadiu originar, pur. Sediu al Şarpelui, descîntat de Andronic, insula sugerează trecerea din viaţa convenienţelor şi automatismelor în viaţa fără constrîngeri. Povestirea fantastică a d-lui Eliade scoate un sens simbolic dintr-un motiv folcloric, cum nu izbutise să scoată în *Domnişoara Christina*. Părăsind ideea de cunoaştere, de experienţă concretă, de data aceasta plutim într-o experienţă fantastică a cărei credibilitate-n ficţiune există.

---

* Edit. „Naţionala-Ciornei".

D. Eliade anexează şi două nuvele la acelaşi volum, *Întîlnire* şi *Aventură*, aceasta din urmă publicată mai întîi în colecţia de „Nuvele inedite" scoasă de editura „Adevărul".

Interesul lor stă în unghiul nou de vedere pe care d-nul Eliade îl aplică conceptului de aventură, de risc şi gratuitate. Întorsătura umoristică pe care o ia fapta lui Cernat din *Întîlnire*, care intră într-o casă necunoscută, spre a-ncerca aventura, este cu totul savuroasă. Scena de gelozie între cei doi soţi, întorşi noaptea, tîrziu, acasă, descoperirea lui Cernat, luat drept un donjuan, bătaia psihologic justificată pe care „aventurierul" o mănîncă dau toată semnificaţia şi densitatea nuvelei. Mi se pare prea lungă, prea monotonă prima ei parte, pînă la sosirea soţilor. O nuvelă pretinde mai multă concentrare a substanţei şi o eliminare a frazeologiei. Cît priveşte *Aventură*, centrată pe aceeaşi idee satirică, a unei aventuri care devine o pacoste, ca şi pe şarja tipului mediocru, ridicul din cauza ratării unei situaţii de risc, îmi face impresia a fi mai mult un episod desprins dintr-o acţiune mai lungă. Poate să mă înşel, dar prefer, ca virtuozitate de analiză psihologică, nuvela *Întîlnire*.

Sunt primele atitudini de umor din proza d-lui Eliade şi cu atît mai preţioase şi mai pline de probabilităţi.

1937

MIHAIL EMINESCU

Geniul artistic e reprezentativ și totuși contradictoriu.

Natura îl zămislește capricios și cu zgîrcenie.

Pentru literatura română, Mihail Eminescu a fost, cum spune undeva Carlyle, un trăsnet picat din cer.

S-a întrupat deodată, fără ca un lanț de vestitori să-i fi netezit calea ; de aceea a străbătut cu anevoință sîngeroasă drumul de la indiferență la admirația uimită.

Eminescu ne-a făcut un dar pe care nu-l meritam, iar noi l-am întîmpinat cu totul nepregătiți.

L-am disprețuit, fiindcă ne-a turburat apele leneșe ale conștiinței adormite, dar facla încrederii în sine i-a luminat izbucnirea geniului.

În sfîrșit, l-a relevat nenorocirea lui omenească și înțelegerea lui Maiorescu.

Ca un sculptor îndărătnic, Eminescu și-a modelat viziunea internă în marmura inertă a vorbelor neîncăpătoare, dăltuind o nouă fizionomie limbii poetice.

A creat și icoana, și materialul în care a eternizat-o. Ca un demiurg, a închegat din haos minunea unei existențe nebănuite.

A întrupat, cu o putere covîrșitoare, cel mai înfiorător sentiment omenesc : zădărnicia universală.

A simțit mai adînc ca oricine voluptatea amară a iubirii nefericite, poleind-o cu praful argintiu al razelor lunare, învăluind-o în taina îngînată de șopotul izvoarelor și freamătul codrului.

A exaltat poezia amăgitoare a trecutului și a zvîrlit plasa înăbușitoare a urii peste proza prezentului.

Pe sensibilitatea atîtor generații Eminescu a picurat melodia pătrunzătoare a nimicniciei eterne.

Din neant sau părere, din nefericire și ură, din mizerie și idealitate visată, a țesut o lume imaginară, ispititoare ca o realitate aievea.

Ținutul poeziei eminesciane e presărat cu bogăția culorii, cu adîncimea simțirii și culmea strălucitoare a ideii — ca un munte scăldat în soare.

Dar poetul s-a coborît, din cetatea eternității, și la nevoile aspre ale neamului.

I-a sorbit înțelepciunea și i-a îmbinat fâșiile închipuirii, din care s-a hrănit cu pietate.

A biciuit turma înstrăinaților cu indignare profetică.

A izbit fără cruțare, cu violența dreptății jignite, tot ce i s-a părut că întunecă imagina lui ideală despre românism.

Cu pasiunea cu care a negat viața universală a crezut în ființa neamului său.

A năzuit să-l înalțe prin activitate și contemplație.

Prin Eminescu, literatura română a făcut cea mai mare cucerire în panteonul uman.

Sensibilitatea l-a situat în marea familie a liricilor veacului al XIX-lea.

Aici a adus cu sine cea mai armonică închipuire și cea mai adîncă oglindă a umanității.

Byron e un egotist cu o imaginație uriașă ; Musset e un retor languros ; Leopardi, un personalist deznădăjduit ; Lamartine e plîngător și sentimental ; Vigny, un stoic împietrit de suferință ; Eminescu, prin închipuirea cea mai colorată, prin adîncul turburător al simțirii ce pătrunde, melodioasă, pînă-n substratul metafizic al existenții și prin țările luminoase ale cugetării, răsfrînge durerea universală și zădărnicia vieții și cîntă voluptatea iubirii nefericite.

În pragul veacului al XX-lea, Eminescu e mărturia mîndră a sensibilității române în fața literaturii universale.

1925

DESTINUL OPEREI LUI EMINESCU

Sunt scriitori mari prin fizionomia lor izolată ; de pildă, Dante ; sunt scriitori a căror sensibilitate a modelat o epocă, devenind reprezentativi pentru cîteva generaţii succesive. Cei din prima categorie rămîn expresia culminantă şi rezumativă a unei epoci devenite istorice pentru totdeauna în evoluţia spiritului uman ; ceilalţi sunt permanente surse de revalorizare, în timp, ale unei dispoziţii interioare create de ei înşişi.

Eminescu face parte dintre aceştia ; înrudit cu spiritul marei poezii lirice a veacului trecut, izolat, în raport cu o legiune de precursori ce nu l-au pregătit, el a creat cea mai dominantă sensibilitate poetică din literatura română.

Coşbuc a fost un scurt interegn între suveranitatea eminescianismului ; Goga, o deviere a poeziei în politică şi retorică ; Cerna, o reîntoarcere oscilatoare pe culmile eminesciane, iar Iosif, o sinteză de influenţe, grefate pe o sensibilitate prea minoră pentru a determina o atmosferă proprie.

O valoare creatoare răsfrînge o imagine variabilă în oglinda conştiinţei diferitelor generaţii literare ; astfel, şi soarta operei lui Eminescu a ridicat la zenitul admiraţiei numai fragmente rupte din totalitatea spiritului său, în armonie cu o fibră specifică fiecărei generaţii ce i-a succedat. Translatori sîrguincioşi ai noului fluid de sensibilitate în conştiinţa publică, poeţii imediat posteminesciani l-au multiplicat pînă la primejdia demonetizării, în neobosite, dar obositoare imitaţii ; începînd cu Vlahuţă, care e cel mai asiduu vulgarizator al sensibilităţii eminesciane, chiar cei mai personali scriitori — Coşbuc, Goga — cînd şi-au istovit resursele proprii, au naufragiat în apele cotropitoare ale liricii marelui cîntăreţ.

În perioada sămănătorismului, Eminescu trăieşte prin ideologia politică şi poezia lui patriotică ; acum se încheagă icoana unui Eminescu violent apărător al tradiţiei, optimist credincios în vigoarea poporului românesc, un Eminescu nou, combativ şi practic, întunecînd imagina pasivului admirator al Nirvanei şi a răscolitorului tristei voluptăţi a iubirii nefericite. Fizionomia pe care Gherea a încercat să i-o recompuie, printr-o interpretare contrafăcută, după un ideal ad-hoc, a resuscitat brusc în contact cu sensibilitatea sămănătoristă, care a refăcut portretul moral al poetului, scoţînd în primul plan pe ziarist, pe pamfletarul profetic al tradiţiei înfrînte, pe conservatorul Eminescu, cel mai dogmatic conservator al nostru. D. Iorga a parafrazat astfel ideologia politică eminesciană, cu bogate resurse de vervă, reeditînd o latură din fizionomia lui interioară, cu o vehementă imaginaţie apocaliptică.

În sfîrşit, simbolismul a perpetuat pe Eminescu în lumina contemporaneităţii, pentru valoarea muzicală a poeziei sale. Asistăm, deci, la o neîntreruptă reintegrare în actualitate a valorii spirituale eminesciane. Astăzi el nu trăieşte în noi nici prin atitudinea sentimentală — pesimismul (generaţiile tinere sunt profund îndreptate spre acţiune pragmatică) ; nu e glorificat nici pentru fobia sa faţă de modernizarea României (patriarhalismul e o stare socială progresiv anacronică) ; nu e preţuit nici pentru poezia lui patriotică, ce a hrănit aspiraţiile realizate acum ale neamului românesc. Astăzi Eminescu e descoperit de generaţia noastră literară exclusiv pentru *arta* sa.

Critica i s-a închinat totdeauna extatic ; nu l-a valorificat însă în complexul factorilor vremii în care a scris şi nici nu i-a zugrăvit fizionomia creatoare în liniamente precise : n-avem un studiu temeinic asupra poeziei eminesciane ; n-avem o ediţie critică definitivă, căci ne lipseşte disciplina filologică ce necesită o asemenea lucrare. Trăim din frînturi de idei şi locuri comune ; îl interpretăm pe Eminescu prin manualele de şcoală sau prin îngusta prismă didactică a seminariilor de literatură.

Titu Maiorescu a emis asupra operei eminesciane o elementară şi succintă devinaţie a unui om de gust sigur şi rafinat, dar străin de marea critică interpretativă, care *recreează* icoana intimă a unui scriitor prin mijloace comune disciplinei ştiinţifice şi creaţiei artistice. E drept că timpul în care Maiorescu a scris îi scuză limitarea, dar spiritul lui avar îi justifică schematismul.

Gherea a mutilat-o de dragul unor himerice idealuri sociale şi a trecut-o prin patosul vulgar al unei sensibilităţi naive ; d. Dragomirescu, apărînd-o în contra interpretării lui Gherea, a făcut din ea un vîscos cocoloş, zvîrlind în critica europeană a lui Taine şi Sainte-Beuve, de ale căror rătăciri nu-şi poate găsi liniştea de peste un sfert de veac ! Amintirile lui Panu, Iacob Negruzzi şi Ion Slavici sunt dovada unor spirite de o modică posibilitate de înţelegere a unei personalităţi de dimensiunile lui Eminescu, şi numai un util material documentar, iar recentele divagaţii de prezumţioasă critică genetico-comparativo-sud-est-europeană ale d-lui D. Caracostea sunt băşicuţe de săpun cu care ne amuză cel mai grav şi găunos critic al nostru ; tot astfel, lucrarea răposatului Zaharia e conştiincioasa monografie a unui spirit lipsit de simţ critic, dar de o preţioasă coordonare de material bibliografic ; de reprobabilele impietăţi istorico-literare ale d-lui Minar amintim numai ca de o culpabilă pasivitate, a celor ce-i îngăduiesc să le exploateze cu perseverenţă. Singur d. Sanielevici, într-un rar moment de dispoziţie antiantropologică, a situat nuvela *Sărmanul Dionis* în atmosfera metafizicei germane din care a luat fiinţă ; cunosc, de asemeni, un substanţial articol al d-lui G. Ibrăileanu *(Note şi impresii)*, în care raportă esenţa poeziei eminesciane la metafizica lui Schopenhauer şi la calitatea ei muzicală.

După o experimentare literară de patru decenii de la moartea lui, după o bogată şi variată contribuţie a scriitorilor ce i-au succedat în timp, generaţia noastră se reîntoarce la Eminescu, la cea mai pură întrupare de poezie ; adevărata lui fizionomie trebuie reintegrată în valoarea ei definitivă în raport cu literatura universală, la al cărei

nivel s-a impus de la început şi în reala sa capacitate de creaţie intimă, nedepăşită pînă acum în sfera poeziei române.

Generaţia actuală formulează ferm dezideratul situării pur artistice a poeziei eminesciane : tendinţă regeneratoare şi o dovadă de consacrare lucidă a valorilor noastre proprii. Pentru critică e o piatră de încercare : şi-ar afirma, pentru prima oară, natura ei de creaţie interpretativă, iar celui mai mare scriitor român, pînă astăzi nesituat în lumina lui adevărată, i s-ar aduce tîrzia, dar recunoscătoarea integrare în conştiinţa scrisului naţional şi a poeziei universale.

1926

RECITIND PROZA POLITICĂ A LUI EMINESCU

Privită în perspectiva senină a istoriei, proza politică a lui Eminescu îşi atenuează caracterul pamfletar pe care-l avea în momentul apariţiei succesive şi în încăierarea de forţe antagoniste care îşi disputau orientarea tinerei civilizaţii române. Violenţa limbajului, atacul personal şi fanatismul convingerii ne apar astăzi ca expresia temperamentală şi artistică a polemistului care şi-a propagat ideile sociale cu ardoare lirică şi brutalitatea inerentă luptelor încordate de fiecare zi.

Eminescu înseamnă şi un bine definit capitol din evoluţia pamfletului naţional, pus în slujba unui ideal politic şi a unei ideologii de naţionalism extremist ; el este şi un creator de expresie, care poate fi studiată în raport cu etapele succesive ale genului, într-o privire istorică a evoluţiei lui. Dar mai important pentru orientarea noastră culturală e faptul influenţii ideologice şi sentimentale pe care naţionalismul conservator şi ţărănismul romantic al pamfletului eminescian l-a propagat în spiritul generaţiilor următoare.

În cultura şi literatura veacului al XIX-lea, Eminescu apare, de la distanţa spirituală de la care îl judecăm, ca un mare creator de sensibilitate. Prestigiul operii lui nu este acela de ciclu închis ; el se revalorifică prin sugestii şi reluări, prin crearea unui curent de simţire izvorînd direct din afectivitatea lui compactă. Eminescianismul se

naşte cu o violenţă contagioasă cu atît mai puternică, cu cît în timpul vieţii şi în momentul istoric de manifestare al poetului, figura lui era mai izolată.

În poezie am trăit pînă la Coşbuc şi Goga sub fascinaţia dominatoare a muzicei intime, a expresiei şi sentimentalităţii liricii lui. Numai triumful simbolismului pune stavilă şi încheie în cadre istorice fluxul sensibilităţii eminesciane, care a stăpînit cu ecoul ei des repetat mişcarea poetică a peste două decenii. Poezia lui a creat valori sufleteşti paralel cu valorile expresive. Geniul poetic eminescian este confirmat de o pleiadă de discipoli imitatori, umbriţi de fruntea lui înaltă, peste timpul care-l ţinea mereu viu.

Destinul pe care l-a avut poezia de adîncă simţire romantică a lui Eminescu în faţa generaţiilor ce l-au urmat îl împărtăşeşte şi atitudinea sa politico-socială.

Spiritul general în care s-a desfăşurat sociologia poetului este spiritul junimist. Alături de Carp şi Maiorescu, activitatea lui de ziarist şi de doctrinar al conservatorismului a ţinut să reacţioneze în contra consecinţelor revoluţiei burgheze de la 1848 şi să se opună noilor forme de liberalism în cultură, în politică şi economie. Critica lui merge alături de criticismul junimist, ca cel mai fidel şi fanatic aliat în contra revoluţionarismului burghez şi urban.

Dacă junimismul a creat o atmosferă generală de spiritualitate şi a stilizat un tip de intelectual estet, logician elegant şi ironist incisiv, se datoreşte mai mult influenţei maiorescianismului, care a învăluit cultura universitară şi critica literară sub un nimb de abstracţiune.

Maiorescu e un cap filozofic, un analist tăios şi un duh echilibrat ; el îşi întinde dominaţia asupra lumii academice a vremii, în fixarea acelei pături elevate care avea menirea să răspîndească prin şcoală un fond cultural într-o formă distinsă. Maiorescu a creat un gen de filozofie oratorică, a afirmat o metodă şi a educat un simţ estetic purificat de contingenţe pragmatice.

Proza politică a lui Eminescu, deşi se înglobează în cadrele largi ale junimismului, a creat o sensibilitate şi a descătuşat o pasiune naţionalistă. Ideologia lui are un profund caracter sentimental. Maiorescu opera în regiunea mai frigidă a raţiunii, pe cînd Eminescu se adresează unui instinct vital, de forţe ancestrale obscure. Ca şi în poezie, în ideologia politică eminesciană circulă un subconştient neînfrînat, se cristalizează o afectivitate al cărei gest agresiv dovedeşte existenţa unui fond romantic ameninţat să fie alterat în absolutul lui pur. Proza politică eminesciană creează deci o valoare sufletească ; ea e mai mult expresia unei simţiri decît rezultatul reflexiei reci. Nu voim a spune prin aceasta că Eminescu nu utilizează cunoştinţe solide de istorie, de economie şi de politică ; însă ele se subordonează unui concept afectiv prestabilit, unui univers aproape poetic al românismului şi a ceea ce el socoteşte „naţia pozitivă“.

Sociologia lui Eminescu este agresiunea unei simţiri romantice, refugiate în puritatea etnică, în trecutul voievodal şi în idealizarea unui tip de român, scos din reverie şi istorie şi întrupat în ţăran. Eminescu e frămîntat de o sensibilitate elementară care îl duce la absurditatea unei civilizaţii idilice, rurale şi izolate într-un zid chinezesc de conservare fără amendări. Aşadar, critica socială a lui Eminescu afirmă, prin revers, o sensibilitate rurală, paradox de poet, în pragul urbanizării, prin liberalism a civilizaţiei române.

Caracterul de ideologie afectivă a sociologiei lui ne rezervă priveliştea unui spectacol de contagiune analog cu acel al sensibilităţii romantice din poezia sa. Sămănătorismul îşi găseşte consonanţa afectivă în „misticismul naţional“ eminescian pe o stare sufletească găsită în aer. D. Iorga eminescianizează în critica sa culturală şi în acţiunea politică, după cum deveniseră eminesciani cîteva legiuni de poeţi care-şi găsiseră şi ei o simţire şi o expresie de prestigiu liric. Forţa de contagiune a scrisului eminescian exprimă deci un paralelism de atitudini lirice ; în poezie, ca şi în problematica socială, Eminescu dăduse glas unui fond subconştient, divulgat pe două căi contradictorii. Romantismul negaţiei universale din poemele lui este teza ce-şi recheamă antiteza romantismului naţionalist. Este surprinzător cum aceeaşi sensibilitate trăieşte ideea categorică a neantului, în poezie, şi respiră vitalismul ridicat la valoarea unei entităţi a ideii de naţiune, identificată cu ţăranul şi voievozii.

Dar în acest aparent tablou contradictoriu se poate găsi o undă largă de rezonanţă ca o trăsură de unire interioară. Afectivitatea poetului este paseistă atît în evocarea iubirii, cît şi în evocarea vieţii naţionale. Fiindcă în poezie contemplativitatea pură nu-i era ameninţată de nici o primejdie, pesimismul eminescian şi-a destins aripile într-o rotire deplină. În sociologie, reveria lui calmă a fost violent contrazisă de evenimente istorice şi contemporane ; aci contemplaţia s-a înseninat în trecut, iar pesimismul şi ura, blestemul şi dezastrul au apărut ca forme apocaliptice ale viitorului, care-şi profila ameninţările prin crearea unei vieţi urbane în locul ruralismului edenic considerat ca singura cetăţuie a naţionalismului.

Nu vom discuta aci valoarea ştiinţifică a sociologiei lui Eminescu : au făcut-o alţii, cu destulă competenţă, analizîndu-i caracterul retrograd şi confruntînd-o cu evoluţia istorică a societăţii noastre, care a intrat organic în faza burgheziei orăşeneşti, fără primejdii şi dezminţind pesimismul poetului.

Ceea ce am voit să subliniem cu ocazia recitirii prozei lui politice este valoare de mit, forţa afectivă şi fluxul de rezonanţă lirică al simţirii politice eminesciane, exercitînd aceeaşi sugestie ca şi poezia lui asupra generaţiilor posterioare. Dacă tradiţionalismul acesta n-are sensul şi fundamentul unei acţiuni ştiinţifice pe care se poate continua o problematică socială, el a avut rolul de a fi pus în circulaţie o valoare afectivă.

Am văzut cum d. Iorga i-a reluat unda şi a multiplicat-o cu pasiunea şi închipuirea sa în epoca sămănătorismului ; într-un moment mai aproape de noi, lirismul naţionalist eminescian s-a refăcut în accente noi, prin acţiunea oratorică şi ideologia sentimentală a unui alt poet îndreptat spre politică, d. Octavian Goga. Chiar în unele discursuri patriotice ale lui Delavrancea, într-o expresie renovată, circulă acelaşi şuvoi de simţire naţionalistă din stînca liricei lui Eminescu, care a formulat, cu elan mistic, unele comandamente de subconştient colectiv.

Poezia şi proza lui politică au creat un substrat sentimental, pe care-l găsim revalorizat şi dincolo de momentul strict istoric în care a luat naştere. Adîncimea sensibilităţii eminesciane a răspîndit poate cele mai înalte şuviţe arteziene în popasurile de pînă acum ale istoriei noastre literare.

1931

GLOSE EMINESCIANE

Sunt trei decenii de cînd Ilarie Chendi a remarcat pe un debutant, d. Const. Alex. Mironescu, chemîndu-l la o activitate mai intensă, pentru însuşiri poetice găsite în „versuri erotice, de un romantism particular şi de o rară uşurinţă ca înţeles".

Nimeni nu-şi mai aminteşte de acest nume şi cu atît mai puţin de opera lui versificată ; totuşi, d. Mironescu a ieşit la lumină cu un volum de *Poezii* de peste 100 de pagini, în care se-nchide o întreagă carieră literară. Culegerea sa n-are astăzi decît o valoare de document. D. Mironescu este un poet întîrziat cu un veac în evoluţia lirismului nostru. Ceea ce Ilarie Chendi califica „un romantism particular" este pur eminescianism ; cît priveşte cealaltă pretinsă calitate — „o rară uşurinţă ca înţeles" — apare ca o formulă fără conţinut precis, cînd lirica naţională a ajuns la unele expresii ermetice pe care nici nu le bănuia generaţia posteminesciană şi nici criticul Ilarie Chendi. De o valorificare a poeziilor d-lui Mironescu nu poate fi cît de puţin vorba. Le vom considera deci ca pe un ciudat caz de prelungire în timp a unei covîrşitoare influenţe literare, cea mai contagioasă influenţă care s-a exercitat asupra lirismului naţional. Dar mai presus de această comună constatare, eminescianismul d-lui Mironescu ne va servi la o serie de observaţii teoretice, în care vom încerca unele indicaţii de cercetare asupra poeziei lui Eminescu. Despre excepţionala vigoare intimă de revalorizare a creaţiei eminesciane am mai avut prilejul să ne ocupăm şi altă dată. Într-un mai vechi articol al nostru despre *Destinul operei lui Eminescu* am urmărit aspectele diverse sub care opera poetului a fost necontenit actualizată în conştiinţa generaţiilor literare care l-au succedat. Era o încercare de disociere istorică, într-o durată mereu reînnoită, a valorilor lui intime. Altă dată, ocupîndu-ne de „proza politică“ a marelui poet, am căutat s-o apropiem de valorile absolute ale polilor lui sufleteşti, integrînd-o în conceptele metafizice ale romantismului său. Iar nu demult, recapitulînd imaginile succesive ale interpretării critice în care opera poetului s-a oglindit, am arătat parţiala şi deci insuficienta pătrundere a criticei faţă de cea mai mare figură a literaturii noastre.

Versurile d-lui Mironescu ne sugerează astăzi cîteva disocieri în jurul eminescianismului, înţeles ca o neistovită formă de imitaţie a poeziei marelui liric.

Este foarte instructiv de constatat că ceea ce n-a fost încă pus în principală evidenţă de critică, de cîte ori s-a apropiat de misterul poeziei lui Eminescu, adică de profunda ei muzicalitate, specifică în evoluţia liricii noastre şi nealterată de timp, a fost asimilat şi vulgarizat de cohorta de imitatori eminesciani. Originalitatea celui mai mare poet naţional a fost explicată în pesimismul ei metafizic, în multiplele elemente ideologice din care şi-a ţesut conceptualitatea, în pasivismul sensibilităţii şi în nostalgica memorie afectivă a elegiilor lui erotice. Tot ceea ce a fost mai general, aparţinînd istoriei ideilor şi tipologiei romantice a poeziei lui, a fost cu înverşunare glosat, cu subtilitate talmudică interpretat, cu scopul de a întregi o viziune proprie a universului poetic eminescian. Ultimele contribuţii la studiul poeziei lui Eminescu s-au epuizat în ingeniozităţi de a găsi izvoare tematice, de a le fuziona, ca pe baza lor să tălmăcească fiecare interpret o imagine cît mai deosebitoare, multiplicînd o valoare lirică în tot atîtea răsfrîngeri cîte minţi au căutat s-o asimileze.

Mai instinctiv şi mai eficace, imitatorii în versuri ai poetului au mers direct în inima specificului inalterabil al creaţiei care i-a obsedat cu marea ei sugestivitate. Ceea ce au împrumutat aceşti pastişori sunt expresia şi muzicalitatea eminesciană. Acestea sunt valorile subtile ale liricii lui Eminescu şi ele trebuie să formeze obiectul unei critici care vrea să lămurească genialitatea poetului. Există o tematică a romantismului care este comună tuturor marilor lirici ai veacului trecut. Limitată la poeţii de atmosferă metafizică, între care Eminescu se aşază cu preexcelenţă, ea poate fi uşor identificată. Dar ea formează numai substratul pishologic, materialul nediferenţiat prin expresie al liricilor pesimişti din veacul trecut. Cîte asemănări fructuoase pentru a defini viziunea eminesciană nu se pot stabili între Shelley şi Eminescu, între acesta şi Leopardi, între el şi Vigny, sau cîte din temele romanticilor germani nu sunt comune şi poetului *Scrisorilor*. Mai firesc decît ocolul în jurul feluritelor elemente ideologice topite în poezia eminesciană ar fi o situare comparativă, de raportări şi deosebiri, între poezia romanticilor europeni şi poezia lui Eminescu. Temelia unui vast studiu critic aci trebuie aflată, şi nu în amănuntele, de cele mai multe ori presupuse, ale conceptelor atît de neguroase care se-ntîlnesc în opera lui. Tematica romantică a poeziei eminesciane ne oferă însuşi substratul de sensibilitate din care s-au desprins valorile ei creatoare. Studiul poeziei lui Eminescu este cu precădere un mare capitol de literatură comparată, înţeleasă nu ca o descoperire de mărunţişuri sau, şi mai grav, de aproape textuale pastişări, cum reieşea dintr-o cercetare a d-lui I. M. Raşcu, publicată în revista *Îndreptar*. D. Raşcu a avut o intuiţie fericită cînd a înţeles acest adevăr, dar a practicat o metodă în nefericitele ei consecinţe de exagerare. Eminescu nu mai apărea decît un epigon al liricii apusene, pe care a folosit-o în mici împrumuturi de figuraţie. Simpla aplicaţie meticuloasă nu este suficientă ca să abordezi poezia eminesciană. Eroare pe care au practicat-o şi diferiţii vînători de surse ideologice, în marginea valorii lirice a lui Eminescu, eroare continuată şi de un cercetător care porneşte de la metodele literaturii comparate. O adevărată interpretare critică a lui Eminescu este o împletire de viziune globală asupra poeziei lui şi de completări de amănunt, care să nu întunece imagina mare, luminoasă a valorii lui universale. De aceea credem că opera poetică eminesciană este încă numai un prilej de experimentare nedefinitivă a criticei, pînă cînd se va porni de la un punct de vedere valabil. Acela pe care-l preconizăm noi ni se pare şi cel mai just.

Acesta ar fi numai primul stadiu pe care obligatoriu trebuie să-l străbată o interpretare critică a liricei eminesciane. Rămîne să vedem ce constituie al doilea stadiu, mai dificil chiar, pentru a ajunge la punerea în evidenţă a originalităţii poetului. Dacă o fixare a lui în atmosfera tematicei romantice este o elaborare mai mult culturală fiindcă este şi o operaţie de istorie literară, analiza expresiei şi muzicalităţii eminesciane este un efort de intuiţie critică, de luminare tehnică a valorii interioare a unui mare liric.

Nu pretindem, în aceste simple sugestii, să rezolvăm şi dorita interpretare pe care o dorim poetului. Vom încerca numai o limpezire, un punct de plecare într-o foarte delicată problemă.

Cînd d. N. Davidescu a ridicat stindardul modernismului creator de lirism, a revendicat şi pe Eminescu printre simbolişti, pentru muzicalitatea şi marea putere de sugestie a poeziei lui. Luată ca o clasificare, afirmaţia sa rămîne un inofensiv şi facil paradox. Privită mai puţin exterior, afirmaţia d-lui Davidescu este valabilă numai în măsura în care se valorifică, prin misterioasa muzicalitate, semn al genialităţii, o operă poetică. Prin muzica ei inefabilă, lirica eminesciană este cea dintîi creaţie mare a poeziei naţionale. Sub această restricţie luată, clasificarea d-lui Davidescu nu mai este nici neserioasă şi nici inutilă. Este o judecată justă, sub formă de paradox.

În poezia eminesciană, în vederea unei analize tehnice, deosebim trei elemente: cel de atitudine (pesimismul), cel muzical (sensibilitatea) şi cel de expresie sau formal (figuraţia). Din intuiţia lor completă putem extrage specificul originalităţii poetului. Poeţii sămănătorişti, cu teme restrînse, cu atitudine de simpatie rurală şi de viziune idilică, n-au avut toţi şi originalitatea de expresie. Au împrumutat mult din armonia intimă eminesciană şi chiar din figuraţia lui. Cazul lui Iosif, care este o sinteză de eminescianism, de Heine şi Coşbuc, cazul lui Cerna, care nu s-a desprins de vraja formală a *Luceafărului*, naufragiul eroticii d-lui Goga în pastişa eminesciană, însăşi

contaminarea lui Coşbuc, în bucăţile elegiace, în care Gherea vedea un contact cu pesimismul marelui liric. Nu mai vorbim de însuşi fenomenul eminescianismului, de acea serie de poeţi minori, care au vulgarizat în marginea unui creator excepţional. Începînd cu Vlahuţă, capul de linie al imitatorilor, trecînd la Artur Stavri, Const. Al. Mironescu, Popovici-Bănăţeanu şi atîţia alţii, unii salvaţi mai tîrziu, prin note personale, ca Duiliu Zamfirescu, continuînd cu vestigiile infiltrate în opera unor modernişti ca D. Anghel, chiar în *Romanţele* d-lui I. Minulescu sau în unele elegii ale d-lui Arghezi, influenţa lui Eminescu s-a exercitat cu o stăruinţă nemaiîntîlnită. Cei mai puţin talentaţi şi-au luat numai timbrul muzical eminescian, dar au contrafăcut şi expresia, imaginile, limba poetică. Cazul lui Vlahuţă (în prima parte a activităţii lui de epigon eminescian) sau al recentului volum de *Poezii* al d-lui Mironescu. D. Anghel şi-a înnoit figuraţia, dar n-a scăpat şi de influenţa facturii interne a versului eminescian. D. Arghezi, cu o mare invenţie verbală, s-a diferenţiat prin imagini, deşi a păstrat muzica eminesciană. Iată un exemplu elocvent din însăşi colecţia de *Cuvinte potrivite*:

Am luat ceasul de-ntîlnire
Cînd se turbură-n fund lacul
Şi-n perdeaua lui subţire
Îşi petrece steaua acul.

Cîtă vreme n-a venit
M-am uitat cu dor în zare.
Orele şi-au împletit
Firul lor cu firul mare.

Şi acum c-o văd venind
Pe poteca solitară,
De departe, simt un jind
Şi-aş voi să mi se pară.

(*Melancolie*)

Armonia eminesciană este evidentă, deşi figuraţia este originală. Am găsit nenumărate imagini personale chiar la d. Mironescu, dar de o armonie atît de eminesciană, încît anulează şi cele cîteva elemente plastice care-i aparţin.

Exemplele acestea, ca şi reamintirea poeţilor eminescieni, indică ce obsedantă este muzicalitatea marelui poet. Ea îi acordă enormul prestigiu, în faţa contemporaneităţii, ea i-a prezervat îmbătrînirea timp de o jumătate de veac, chiar dacă figuraţia este pe-alocuri avariată de progresul expresiei simboliste. Şi aci ajungem la o foarte interesantă observaţie. Cînd se afirmă ca semn de originalitate lirică *expresia,* această noţiune este înţeleasă prea exterior. Ca expresie, adică ingeniozitate de îmbinare lexică, nici d. Topîrceanu, umoristul vulgarizat, nu este un creator demn de dispreţ. Jongleria sa formală este de o netăgăduită sugestivitate. Însă îi lipseşte acel ecou adînc, de rezonanţă muzicală, aureolă interioară a adevăratului poet. Ca ingeniozitate a expresiei, deci ca noutate de figuraţie, echilibriştii de la *Unu* depăşesc nu numai pe toţi simboliştii la un loc, dar chiar pe Eminescu. Şi totuşi, poezia lor este atît de deficientă din cauza absenţei sau rarefierii acelei vrăji muzicale care dă figuraţiei o adîncime şi o atmosferă de neuitat.

Prin expresie nu trebuie să înţelegem, în poezie, numai invenţia verbală, ci complexa îmbinare de muzical şi plastic, semn al marei poezii. Geniul verbal al lui Victor Hugo este incomensurabil faţă de cel modest al lui Baudelaire, care rămîne totuşi un liric mai adînc, prin însăşi muzicala lui înfiorare, decît îl poate realiza sunetul de trompetă al poeziei hugoliene. Între subtilitatea pianului şi ostentaţia muzicii mari este o enormă diferenţă de calitate.

Creaţia verbală eminesciană este şi creaţie muzicală; nimeni dintre poeţii veacului trecut n-a fuzionat mai impresionant aceste două elemente ale expresiei lirice ca autorul *Luceafărului.* Banalizat de seria de vulgarizatori, poeţii eminescieni, în lexic, în unele elemente de figuraţie, Eminescu a supravieţuit prin inextricabila legătură dintre imagine şi muzicalitate.

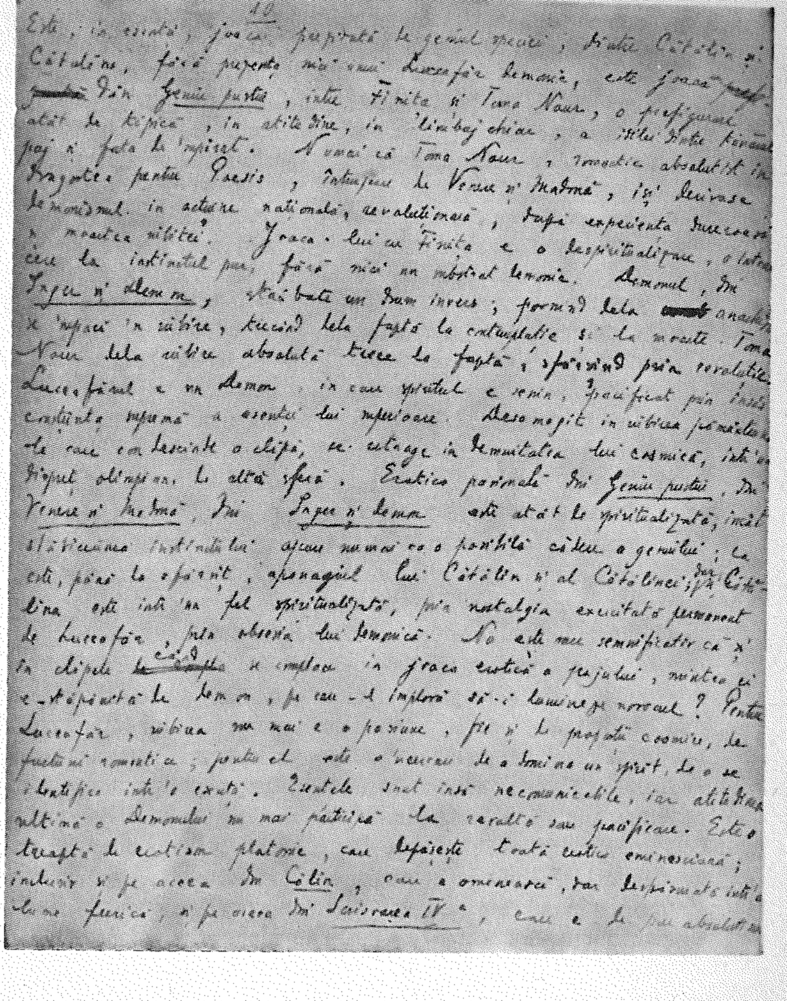
Cine urmăreşte istoria eminescianismului la epigonii marelui poet îşi dă seama că parcurge un cimitir presărat cu flori smulse din cununa nemuritorului cîntăreţ.

Iată de ce justificăm necesitatea acestor glose eminesciane ca o precizare a noţiunii de expresie, în dublul sens de inovaţie formală şi originalitate de timbru muzical.

1933

EROS ŞI DAIMONION

Cea dintîi imagine critică a poetului ne-a înfăţişat-o Maiorescu. Concepţia critică maioresciană era însă îngrădită în anume limite; spirit de idei generale, urmărind să constituie din ele o estetică, Maiorescu a fost preocupat, cu deosebire, să delimiteze noţiunea de valoare, în creaţia literară, să organizeze un corp coerent de principii; adăugîndu-se gustul şi cultura lui personală, ele au putut deveni şi fructuoase, fecundînd o epocă întreagă. Critica lui „judecătorească“ este ea însăşi o formulă a judecăţii de valoare, exercitată în verdicte generale şi în discriminări categorice. Dacă Maiorescu ar fi cunoscut şi asimilat critica lui Sainte-Beuve, şi n-ar fi rămas la Lessing şi la estetica generală, ar fi întemeiat, nu numai ar fi presimţit, adevărata noastră critică literară modernă. El privea opera în sine; în cazul lui Eminescu privea chiar capodopera; nu privea însă şi structura unui scriitor. Studiul despre Eminescu şi poeziile sale încearcă totuşi, în prima parte, să definească şi o structură a personalităţii; dar ea este o structură abstractă, tipologică şi convenită, decupînd structura metafizică a geniului după teoria schopenhaueriană. Spirit filozofic, dar şi de intuiţie critică, nu i-a scăpat judecata de valoare asupra poeziei eminesciane. Punîndu-şi o problemă exterioară şi generală (structura geniului metafizic, de atitudine pesimistă) şi substituind-o personalităţii concrete a poetului, Maiorescu a rămas în pragul operaţiei propriu-zis critice. Gherea, preocupat de metodă şi de doctrină, opune atitudinii „metafizice“ maioresciane o atitudine „științifică“. El explică prin factori exteriori structura poetului ; mai mult, o răstălmăcește, după teoriile lui militante, sociologice. Într-un fel, și el atinge problema structurii, dar o vede strîmt psihologic, explicînd-o conflictual, dar nu prin forțele personalității eminesciane, ci prin influența mediului social și cultural, junimist. Cu alte cuvinte, regretă parcă a nu fi putut regenta pe Eminescu, în spiritul doctrinei lui militante, socialiste și umanitare. Căci Gherea credea că rolul criticei sociale ar fi să devie o crescătorie de „artiști-cetățeni“. Om de gust, sensibil la frumusețile expresiei, în a doua parte a studiului său Maiorescu trece la critica tehnică a poeziei eminesciane. Gherea nu făcuse nici atît, iar aprecierile lui artistice sunt de o stîngăcie caracteristică. Că pe Maiorescu nu l-a interesat structura specifică a poetului, și ca problemă esențială a criticii literare, stă dovadă și lipsa lui de curiozitate față de manuscrisele lui Eminescu, pe care le-a păstrat douăzeci de ani, fără să le cerceteze, donîndu-le apoi Academiei, ca pe o relicvă pioasă. Critica maioresciană avea prejudecata cristalizării definitive (e clară justificarea la ediția *Poeziilor* pe care le selectează după acest criteriu) ; dar și după cît exista *definitiv*, în opera lui Eminescu, se putea pune problema personalității lui artistice, în mod concret, structural, nu numai tipologic, în sensul schopenhauerian. Prestigiul criticii maioresciane a fost atît de tiranic, încît Ibrăileanu, cu toate aderențele lui gheriste, l-a moștenit în bună parte. Studiind „postumele“ și scriind despre *Geniu pustiu*, tipărit de Scurtu, Ibrăileanu rezolvă problema cam tot în spirit maiorescian. Dominat și el de ideea de definitiv, pășește în atelierul de lucru al poetului cu o precauțiune excesivă ; din „postume“ îl interesează să adune cu grije, ca pe niște diamante, toate versurile *definitive*, care au trecut în poemele cristalizate ale marelui liric. Iar prin dojana aspră adresată lui Scurtu, care-a publicat un *bruillon* repudiat de autor și ale cărui pasaje esențiale au trecut în *Sărmanul Dionis*, crede că și-a făcut o dublă datorie : de critică și pietate. Cu mari restricții, admite că acest material de atelier este util cercetătorilor speciali, dar că, în genere, el dăunează memoriei și imaginei cristaline, în care un creator trebuie să se prezinte posterității.



Manuscrisul autograf al articolului

Problema structurii eminesciane şi-a pus-o din plin d. G. Călinescu ; d-sa este cel dintîi critic care-a îndrăznit să folosească manuscrisele, în scopul descrierii personalităţii creatoare eminesciane, nu numai editorial şi educativ-naţional, ca Scurtu şi Chendi, editori merituoşi în unele privinţe, dar critici inexistenţi, cum e primul, sau militanţi, fără orizont, cum e secundul. Dar şi d. Călinescu, cu toată larga arie în care-a treierat opera lui Eminescu, a rămas la unele inconveniente. Mai întîi, dînd o extindere abuzivă coordonării motivelor eminesciane (în *Descrierea operei)*, făcînd dublă operaţie, în acelaşi timp de editor de texte şi de critic, reluînd apoi acelaşi material la caracterizarea în *Cadrul psihic* şi *Cadrul fizic*, după ce-l folosise în primul volum la descrierea „ideologiei teoretice şi practice“, ca să-l reia în ultimul, într-o serie de analize individuale, risipind ceea ce adunase. Imaginea structurii eminesciane este atît de răsfirată, atît de acoperită de fişe în atelierul în mers al redactării, încît această structură scormonită în toate direcţiile pare un şantier tot timpul, chiar cînd ai crezut că s-a desăvîrşit construcţia. În acest chip, însăşi imaginea critică, adică imaginea creată din toate aceste elemente ca să înfăţişeze o structură, se sfărîmă. Urmărită cu atenţie, la răstimpuri se reface, printre materiale, şi este o prelungire a imaginei omului din biografia care-a premers studiul operei. Imagine dominată de erotism, ca de o forţă generatoare, din care se deduc şi celelalte note structurale ale personalităţii eminesciane. De la tipologia convenită, zugrăvită de Maiorescu, la săpăturile arheologice, depuse în straturi grele, de reconstituiri fragmentare adesea sau repetate, ale „orientalei“ monografii a d-lui Călinescu, trecem printr-o succesivă perioadă critică, pe care nimeni n-o poate contesta în marele ei efort şi în noua ei orientare.

Problema fundamentală a criticii faţă de Eminescu este încă aceea a caracterizării personalităţii lui, văzută în structura ei complexă şi în valorile ei spirituale. Dacă Maiorescu o redusese la impersonalitate, închizînd-o în tipologia geniului descris de Schopenhauer, dacă Gherea milita pentru o conversiune spre optimism, ratat din cauza mediului social şi economic, dacă Ibrăileanu o aproxima în esenţa muzicală a metafizicii lirice, dedusă din „voinţa“ schopenhaueriană, d. G. Călinescu a fixat-o într-o profundă structură erotică, în care se implică şi din care se amplifică toate trăsăturile sensibilităţii eminesciane. Centrul solar al personalităţii lui a fost, aşadar, „un erotism instinctiv, arhaic“, în jurul căruia se grupează celelalte note. Imaginea critică extrasă din opera eminesciană de d. Călinescu este de un relief nou, desigur, dar de un relief prea simplificator. Însuşi Gherea, vorbind despre atitudinea erotică a poetului, făcuse remarca destul de apăsată despre *naturalismul* ei, deşi „un naturalism ca acela care s-a manifestat în Grecia antică“, opunîndu-i *spiritualismul* liricei lui Lenau.

În studiul său de izvoare, dar şi de caracterizare critică, anterior d-lui Călinescu, d. Tudor Vianu urmăreşte şi o complexă încadrare a personalităţii poetului, tăind, ca să zicem astfel, cîteva luminoase secţiuni în structura ei ; începînd cu acele poezii de tinereţe, care ţin de epoca orientării spre romantismul francez, şi care conciliază revolta cu scepticismul, trecînd la epoca vieneză şi berlineză, de înrîurire a eticei schopenhaueriene, diferenţiind atitudinea eminesciană faţă de natură, în comparaţie cu aceea a romanticilor apuseni, şi încheind cu sinteza planurilor structurale, din faza cea mai complexă, cînd poetul îşi organizează în *Luceafărul* un mit liric, d. Vianu a zugrăvit cu mai multe amănunte structura personalităţii lui Eminescu. Studiul său e însă construit pe un dublu plan : pe acela al izvoarelor succesive, oarecum istoric delimitate, şi pe secţiuni metodice, pe grupări de teme. Dacă d. Tudor Vianu şi-ar fi propus o sinteză organică a lor, dacă ar fi mers spre o imagine centrală sau spre o constelaţie a valorilor eminesciane, grupate în jurul unui astru de primă mărime, desigur că structura secţionată a studiului său ar fi fost o structură sedimentată. Într-o astfel de structură sedimentată a zugrăvit d. Călinescu personalitatea eminesciană. Critic vorbind, metoda sa este mai cuprinzătoare ; discutabilă rămîne intuiţia sa, nucleul din care pornesc toate straturile suprapuse, într-un mers concentric, spre inima personalităţii descrise. Dar o imagine critică este o construcţie personală, ea fiind însăşi nobleţa şi raţiunea unei noi interpretări.

Proza literară a lui Eminescu s-a bucurat, pare-se, de o preţuire mai mică ; va fi contribuit la asta şi concepţia purităţii genurilor, atît de dominantă în critica veacului trecut. Proză de poet, nerăspunzînd regulilor epice şi complăcîndu-se în fantastic, nuvelele eminesciane au fost socotite un fel de exerciţiu interesant, cînd de teme, identificate atît de scrupulos, cînd de frumuseţi expresive, cu atîtea ecouri, strălucite e drept, din şi înspre poemele lui. Văzute oarecum dinafară, sau numai în caracterul lor „livresc“, de influenţe romantice, nuvelele participă în realitate la toate acele mari poeme de maturitate ale lui Eminescu, între care cea mai adîncă e *Luceafărul,* la toate acele mituri lirice, în care se află temeliile personalităţii lui. Şi nu trebuie să trecem cu vederea nici acea încercare de tinereţe care este *Geniu pustiu,* socotită numai de importanţă biografică şi ca un exerciţiu, din care s-au desprins unele trăsături portretistice ale *Sărmanului Dionis,* sau din care s-au reluat unele pasagii foarte apropiate textual şi trecute în cea mai însemnată povestire fantastică a lui. La drept vorbind, nuvelele lui Eminescu nu sunt fantastice decît în măsura în care e şi *Luceafărul,* faptele desfăşurîndu-se pe un plan de fantasticitate ; miezul lor este însă cu totul simbolic, traducînd o viziune lirică, alcătuind etapele unui mit al vieţii. S-ar părea că exclusiv experienţa erotică formează centrul lor ; de la *Geniu pustiu* (1869) la *Făt-Frumos din lacrimă* (1876), trecînd prin *Sărmanul Dionis* (1872—73) pînă *La aniversară* (1876), povestirile eminesciane sunt străbătute de o linie groasă : obsesia fericirii prin iubire. Obsesie comună tuturor romanticilor şi temă absorbantă în toată lirica lui. Nu vom încerca să le schimbăm însăşi axa ; vom accentua însă că Erosul eminescian este şi o modalitate de cunoaştere în centrul vital al personalităţii lui. Numai că această personalitate, departe de a fi expresia unui instinct, limitat la potenţele lui rudimentare şi transfigurat prin artă, este expresia unui titanism, a unui demonism în sensul goethean al cuvîntului ; demonism care ia dimensiuni cosmice, care implică în erotism însăşi ideea de geniu. Eminescu face din cunoaşterea metafizică un act de posesiune cosmică.

Ca şi natura, care e veşnică, absolutul nu poate fi trăit şi experimentat decît pornind de la datele permanente ale naturii ; între ele, Erosul este cea mai evidentă. Dar să nu uităm că ordinul transcendenței este, la Eminescu, un ordin superior organicității ; concepția lui despre stat este de aceeași natură. Națiunile sunt entități în ordinea transcendentă ; sunt idei care au o existență veșnică ; românismul lui, oricît ar fi de activ, de combativ, este și o idee în înțeles hegelian ; națiunea se manifestă, ca fenomen, ca organism, printr-o colectivitate, care este o *voință,* în sensul schopenhauerian ; dar această voință e ea însăși reflexul unei idei, o idee care se realizează în istorie și cultură. Problema disocierii celor două atitudini, cea politică, de un vitalism categoric, și cea metafizică, de un budism tot atît de categoric, ni se pare o problemă falsă. În eternitate, în absolut, popoarele sunt „microscopice“, universul, în ordinea lui metafizică, este un „vis al morții eterne“ ; după cum iubirea e un joc al geniului speciei (tot o idee), un „instinct atît de van“ sau „un lung prilej pentru durere“, tot așa națiunile nu sunt, față de „stingerea eternă“ și de întoarcerea în „haosul“ inițial, decît niște „mușuroaie de furnici“. Metafizica eminesciană, scindată în „filozofie teoretică“ și „filozofie practică“, nu se contrazice, nu se distramă în unitatea ei. Pe planul unic al contemplației se întîlnesc în același punct comun, al ideii „morții eterne“ ; Demiurgul este ultima înțelepciune, „cenzura transcendentă“, peste care nu putem trece, ca peste o limită superioară. Erotica eminesciană participă și ea la o spiritualitate, la un destin, este ea însăși o esență a voinții noastre, care nu ne părăsește în nici o experiență metafizică. Demonism sau titanism sunt forme de experimentare ale absolutului, în tot ce implică alcătuirea noastră umană. Fixați, ca într-un cadru relativ, în voință, fie manifestată ca erotism sau eroism, nu putem tinde spre absolut, spre idee decît în aceste condiții date ; ba chiar natura, în înțeles de peisaj, este o dimensiune a cosmosului, pe care Eminescu o transpune în toate viziunile lui fantastice. Atîtea „insule“ misterioase, atîtea peisaje lunare, serafice sau interastrale, sunt și ele niște Idei ale naturii, niște arhetipuri, către care tindem. Asemuirea celor mai idealizate, mai spiritualizate peisaje din *Luceafărul* și din *Scrisoarea I,* din *Sărmanul Dionis* dau cosmosului o unitate, o expresie emanînd dintr-o Idee. Pentru Eminescu, voința este un complex, compus din Eros, din Natură și

Eroism. Cadre ale Demonismului său, ele sunt și cadre ale unei metafizici văzute în mod sensibil.

Voința eminesciană, în erotică și în eroism, transcende ; însăși natura transcende ; atmosfera de basm, de feerie lunară, chiar din multe romanțe are valoare transcendentă.

Despre importanța istorico-literară a *Geniului pustiu* e inutil să stăruim prea mult aici ; o identificare de teme, de stări lirice, de texte chiar, peste cele trecute în *Sărmanul Dionis,* s-ar putea face într-un studiu strict de tematică ; romanul adolescenței lui Eminescu în bună parte coincide acelei epoci spirituale identificată, în „poeziile de tinerețe“, de d. Tudor Vianu. În tot cazul, pare a fi conceput, dacă nu și scris, înainte de epoca vieneză ; el corespunde deci unei caracterizate stări de *Sturm und Drang ;* sfîșiindu-și sufletele între erotism absolut și eroism absolut, Toma Nour și Ioan, care nu sunt decît două fețe ale unui *alter ego* eminescian, amîndoi termină în moarte ; dar nu în stingerea budistă, esențială altei faze de dezvoltare a eticii poetului (după contactul cu Schopenhauer), ci în moartea privită ca o destrămare a individului, în care-au încăput tendințele contradictorii cele mai accentuate, în care s-au zbătut revoluționarismul cel mai ardent și scepticismul cel mai amar. Personajele fundamentale sunt ipostaze, în ficțiune, ale eului eminescian, care caută să trăiască viața într-o absorbție demonică ; Ioan și Toma sunt fețele demonismului, sunt expresia titanismului său, personaje în spirit, idei poetice transpuse în fapte, impulsii ale unei personalități explozive, care-și caută un echilibru. De ce *Geniu pustiu* a fost socotit „roman“ de criticii care l-au privit în lipsa lui de „cristalizare“ definitivă, o neizbîndă epică ? Desigur, din ignorarea structurii eminesciane și din superstiția purității genurilor. Eminescu își previne cititorul, căci iată cum începe :

„Dumas zice că romanul a existat totdeauna. Se poate. El e metafora vieții. Priviți reversul aurit al unei monete calpe, ascultați cîntecul absurd al unei zile care n-a avut pretențiunea de-a face mai mult zgomot în lume decît celelalte în genere, extrageți din astea poezia ce poate exista în ele, și iată romanul.“

Așadar, *Geniu pustiu*, oricît s-ar încadra în epoca de formație, istoricește vorbind, a geniului eminescian, este și o *prefigurare* a întregii lui structuri ; prefigurare a titanismului, a demonismului din *Luceafărul*, din *Făt-Frumos din lacrimă* și din *Sărmanul Dionis*. Și aș zice că este o prefigurare a însăși „filozofiei proctice“ eminesciane. Eroismul lui Toma și Ioan, luptele lor cu ungurii prefigurează și ideea de națiune și de voință colectivă, pe care-o aflăm în articolele lui politice și în portretul lui Mircea din *Scrisoarea III*. Și e caracteristic pentru Ideea de nație eminesciană că individuarea, în eroism, are un sens tot colectiv, că voievodul se identifică, în înfățișare, în port, în solidarizarea cu „sărăcia și nevoile și neamul“ și cu natura, prietenă autohtonă, vrăjmașe dușmanului. În germen, în latențele lui interioare, cu tot caracterul de *Sturm und Drang*, *Geniu pustiu* prefigurează întreaga structură eminesciană. Făt-Frumos din lacrimă nu luptă oare pentru satisfacția celor doi împărați, nu se subordonează ideii de supunere a două state ? El nu luptă cu zmeul, adică nu luptă cu răul, pentru sine, ci pentru liniștirea a două împărății, una bîntuită de primejdia războiului, alta de furia oarbă a Ghenarului. Eroism modest, ca al lui Mircea, eroism supus unor Idei.

Dificultatea de a defini personalitatea eminesciană provine, pare-se, din abundența spiritului de romanță și elegie erotică al operei lui. Poet al iubirii pasionale, adînci și nefericite, uneori grațios și feeric, Eminescu se lasă mai ușor întrevăzut în aspectul instinctual, mai puțin spiritualizat, al structurii lui intime. D. Călinescu, în integrarea eroticei în „cadrul psihic“, s-a desfătat, aș zice, să scoată în lumină frenezia venerică a acestui gros strat eminescian. Și chiar în marile lui poeme, ca și în nuvele, a insistat asupra acelorași amănunte, integrîndu-le într-o concepție lineară. Subordonînd erotismului instinctual înseși procesiunile onirice ale fanteziei poetului, ca și intuițiile cosmogonice care-i străbat lirica, d. Călinescu conchide categoric : „Cercetînd așadar registrul afectiv al lui Eminescu, băgăm de seamă că poezia lui se bizuie pe cîteva sentimente primare, fundamentale : o mare memorie a procesului de naștere, exprimată poeticește prin vocația neptunică și uranică, un erotism instinctiv, arhaic, și o înclinare spre extincție, simbolizată în «domă» și în genere în imaginile eschatologice. Afară de aceasta, poetul nu mai e simțitor la nimic, fiindcă trebuie să ținem seamă că *Scrisorile* aparțin mai degrabă activității politice. Eminescu e un poet esențial prin chemarea lui proprie și oricîtă înrîurire literară i s-ar afla, temele lui rămîn împlîntate pînă în adîncul subconștientului“ (*Opera*, IV, pag. 161).

În treacăt numai, întrebăm : *Scrisorile* I, a II-a și a IV-a să „aparțină mai degrabă activității politice“ ? Cu neputință, chiar dacă am admite că multe accente din partea lor satirică sunt de natură socială, nu exclusiv politică ; putem trece peste evocările de înaltă atmosferă lirică din ele ? Dar să nu complicăm lucrurile în amănunt. Fapt este că structura personalității poetului se complinește și cu alte trăsături, că însăși erotica eminesciană, acest orbitor centru solar, cuprinde mai multe trepte. Cea mai largă, mai netedă este cea instinctuală, atît de vizibilă în romanțe. Ca să ne întoarcem la proza lui, e desigur fără dubiu că *La aniversară* este o grațioasă schiță, bazată exclusiv pe jocul instinctului amoros, pe acea specifică atitudine a femeii, care „mai nu vrea și mai se lasă“. Nu vom căuta o structură complexă într-o imagine atît de simplă.

Este, în esență, joaca, prezidată de geniul speciei, dintre Cătălin și Cătălina, fără prezența nici unui Luceafăr demonic, este joaca din *Geniu pustiu*, între Finița și Toma Nour, o prefigurare atît de tipică, în atitudine, în limbaj chiar, a idilei dintre tînărul paj și fata de împărat. Numai că Toma Nour, romantic absolutist în dragostea pentru Poesis, întrupare de Venere și Madonă, își derivase demonismul în acțiune națională, revoluționară, după experiența dureroasă și moartea iubitei. Joaca lui cu Finița e o despiritualizare, o întoarcere la instinctul pur, fără nici un substrat demonic. Demonul din *Înger și Demon* străbate un drum invers ; pornind de la anarhism, se împacă în iubire, trecînd de la faptă la contemplație și la moarte. Toma Nour de la iubire absolută trece la faptă, sfîrșind prin revoluție. Luceafărul e un Demon, în care spiritul e senin, pacificat prin însăși conștiința supremă a esenței lui superioare. Dezamăgit în iubirea pămînteană, la care condescinde o clipă, se retrage în demnitatea lui cosmică, într-un dispreț olimpian de altă sferă. Erotica pasională din *Geniu pustiu*, din

Venere și Madonă, din *Înger și Demon* este atît de spiritualizată, încît slăbiciunea instinctului apare numai ca o posibilă cădere a geniului ; ea este, pînă la sfîrșit, apanajul lui Cătălin și al Cătălinei ; dar și Cătălina este într-un fel spiritualizată, prin nostalgia exercitată permanent de Luceafăr, prin obsesia lui demonică. Nu este oare semnificativ că și în clipele cînd se complace în joaca erotică a pajului, mintea ei e stăpînită de demon, pe care-l imploră să-i lumineze norocul ? Pentru Luceafăr, iubirea nu mai e o pasiune, fie și de proporții cosmice, de furtuni romantice ; pentru el este o încercare de a domina un spirit, de a se identifica într-o esență. Esențele sunt însă necomunicabile, iar atitudinea ultimă a Demonului nu mai participă la revoltă sau pacificare. Este o treaptă de erotism platonic, care depășește toată erotica eminesciană ; inclusiv și pe aceea din *Călin*, care e omenească, dar desfășurată într-o lume feerică, și pe aceea din *Scrisoarea IV*, care e de pur absolutism sentimental, de vis posibil la 1400, într-un climat romantic impropriu vremurilor moderne. Pînă la treapta supremă a eroticei eminesciane, a Demonului împăcat în esența lui superioară, între instinct și pasiune, între joacă și absolutism romantic, mai trecem printr-o zonă de spiritualizare, de nuanță mistică. Sunt acele poeme de reverență lirică, de cult, i-aș zice madonic, al iubitei, care alcătuiesc o zonă specială în erotica poetului ; poeme ca *Atît de fragedă*, *Nu mă-nțelegi*, *Despărțire*, *Din valurile vremii*, *Apari să dai lumină* nu sunt numai jelanii „suferitoare“ ale instinctului, ci reprezintă o treaptă de purificare în spirit a durerii și a iubirii. Iar orgoliul în care culminează *Pe lîngă plopii*, cu tot începutul de romanță directă, prefigurează atitudinea demonică a Luceafărului în cel puțin o latură a esenței ce se va revela sieși atît de impunător în poema de sinteză a eroticii eminesciane.

Erosul, la Eminescu, pendulează între spiritualizare și frenezie pasională, în categoriile demonicei romantice, fie că termină anarhic sau conciliant, fie că se refugiază-n vis. Dar *Luceafărul* însumează un echilibru interior, o stăpînire de sine care impune o altă categorie, un fel de clasicism coordonînd universul nu numai pe axa pasiunii, ci și pe aceea a unei prototipii a spiritului. În *Cezara*, al cărui caracter pasional, frenetic este, fără discuție, evident, și unde demonul (Ieronim) este confiscat într-o izolare de cosmic *„égoisme à deux“*, se schițează totuși o dramă în spiritul lui. Tînărul schimnic nu finalizează în pasiune, fără să oscileze. Pentru întregirea tipului demonic eminescian, care se prefigurează în Ioan și Toma din *Geniu pustiu*, cu etica izbăvitoare a pasiunii prin faptă civică, ce duce la stingerea individului, trebuie să ținem seama și de unele amănunte semnificative ale lui Ieronim, înainte de a-și găsi absolutul în pasiunea izolatoare. Cezara este, desigur, o Cătălină năvalnică, un demon al pasiunii ; dar personalitatea eminesciană este aici prezentă în trei profiluri. Nuvelele lui Eminescu nu sunt altceva decît disociații ample ale eului său, procese dialectice rezolvate liric ale personalității lui, alcătuită din elemente divergente.

Sensul de titanism al acestei personalități ne apare mai clar ca oriunde în proza poetică, la a cărei înțelegere trebuie să participăm pe planul mitologiei lirice ; afabulația ei extravagantă sau fantastică este indiciul cel mai clar că Eminescu a căutat aici un domeniu mai liber, ca să-și adîncească personalitatea. Definiția lui, citată din *Geniu pustiu*, dată romanului, care „este metafora vieții“, în acest înțeles trebuie luată. Și într-adevăr, ce sunt scrisorile lui Euthanasius, ale lui Ieronim și ale Cezarei decît trei ipostaze lirice a trei tendințe divergente, care luptau în spiritul poetului ?

Concluzia chiar de este refugiul în pasiune, să nu uităm că ea trece prin alte două trepte preliminare, care aparțin acelei personalități disociate a poetului, acelui titanism de care spiritul lui dă dovadă.

Îndemnul la Nirvana al lui Euthanasius este o ipostază ; îndemnul la pasiune al Cezarei este alta ; dar mai este un îndemn, la platonism, al lui Ieronim, adresat Cezarei. Neexperiența tînărului călugăr în ale vieții prefigurează un avertisment al viitoarei experiențe a Luceafărului ; căci, biografic vorbind, nu numai intrinsec, *Luceafărul* condensează nu numai o experiență, ci o sumă de experiențe, de dezamăgiri sentimentale. Atîtea ecouri de romanță, în imagini, în atitudini, atîtea ecouri cosmogonice, atîtea ecouri elegiace, care se împletesc în substraturile de sensibilitate ale poemei, sunt și o mărturie textuală (care oricînd se poate face, într-un studiu tehnic) că *Luceafărul* exprimă o experienţă plenară, nu numai artistică, dar şi spirituală. Dar să desprindem şi această prefigurare de demon căzut, cu rezistenţe subconştiente mai mult, a lui Ieronim, prefigurare ce ne lămureşte de o parte titanismul eminescian, iar de alta ne oferă şi un amănunt din Erosul lui atît de complex. Ieronim e un Luceafăr latent, nerealizat, obnubilat de năvala pasională a Cezarei :

„Dacă te-aş putea iubi ca pe o stea din cer... da ! Dar dacă suspin, dacă doresc... n-aud eu din toate părţile aceleaşi suspine ordinare, aceleaşi doruri... ordinare ? Căci care-i scopul lor ? Plăcerea dobitocească, reproducerea în moşinoiul pămîntului de viermi noi, cu aceleaşi murdare dorinţe în piept, pe care le îmbracă cu lumina lunii şi cu strălucirea lacurilor, aceleaşi sărutări greţoase, pe care le aseamănă cu susurul zefirilor şi cu aurirea frunzelor de fag. Este aşa sau nu ?

Priveşte-ţi-i, acei tineri, cu zîmbiri banale, cu simţuri muieratice, cu şoapte echivoce — vezi acele femei care le răspund prin ochiri voluptoase şi mişcîndu-şi buzele — vezi ! Împrejurul acestui instinct se învîrteşte viaţa omenirii. Mîncare şi reproducere, reproducere şi mîncare ! Şi eu să cad în rolul lor ? Să cerşesc o sărutare ? Să fiu sclavul papucului tău, să tremur cînd îţi vei descoperi sînul... sînul care mîine va fi un cadavru şi care, după fiinţa sa, este şi astăzi ?... Să mă frizez ca să-ţi plac, să-ţi spun minciuni ca să petrec mintea ta uşoară ; să mă fac o păpuşă pentru... cine o şi mai spune pentru ce ? Nu ! nu mă voi face comediantul acelui rău care stăpîneşte lumea ; mi-e milă de tine, de mine, mi-e milă de lumea întreagă. Mai bine mi-aş stoarce tot focul din inimă, ca să se risipească în scîntei, decît să animez cu el o simţire pe care-o cred nu numai culpabilă, ci ordinară... Lasă-i să se mîngîie în simţirile lor, lasă-i să se iubească, lasă-i să moară cum au trăit ; eu voi trece nepăsător prin această viaţă, ca un exilat, ca un paria, ca un nebun — numai nu ca ei.

Sîmburele vieţii este egoismul, şi hrana lui, minciuna.

Nu sunt nici egoist, nici mincinos. Adesea, cînd mă sui pe o piatră înaltă, îmi pare că în creţii mantalei, aruncate peste umăr, am încremenit şi am devenit o statuă de bronz, pe lîngă care trece o lume ce ştie că acest bronz nu are nici o simţire comună cu ea... Lasă-mă în mîndria şi răceala mea. Dacă lumea ar trebui să piară şi eu aş putea s-o scap printr-o minciună, eu n-aş spune-o, ci aş lăsa lumea să piară. De ce vrei tu să mă cobor de pe piedestal şi să mă amestesc cu mulţimea ? Eu mă uit în sus, asemenea statuei lui Apollo... fii steaua cea din cer, rece şi luminoasă ! ş-atunci ochii mei s-or uita etern la tine.

Demonul care va cădea totuşi rezistă prin orgoliu, conştient de esenţa lui ; pasivă, este drept, de data aceasta, devine înalt inhibitivă în *Luceafărul,* cînd treptele demoniei ating pe cea mai de sus.

Prefigurări ale acestei demonii, din *Luceafărul,* sunt şi revoltele meditative din *Scrisoarea IV* şi din *Dalila ;* instinctul combătut în esenţa lui, satirizat în *Cezara* şi în cele două scrisori amintite, este spiritualizat în *Luceafărul,* fiindcă aici Demonul nu este numai pasiune şi instinct. Nu este oare Ieronim un Luceafăr revoltat, cu ecouri din satira de reflecţie schopenhaueriană ? şi, curios, bătrînul dascăl, din *Scrisoarea I,* nu este un demon care cunoaşte prin inteligenţă, extirpat de esenţa voinţii, un demon care-şi prelungeşte limita în Demiurg, de unde purced viaţa şi moartea ?

Demonismul eminescian strînge toate aceste elemente, mai puţin revolta, în *Sărmanul Dionis,* alcătuit din două feţe, una a bătrînului dascăl, ce ţine universul în „degetul lui mic“, şi alta a Luceafărului, ce cuprinde-n esenţa lui puterea dragostei spiritualizate, absolute, care se confundă cu însăşi cunoaşterea. Dionis e o altă ipostază a Erosului şi Demonului eminescian. Într-un fel, este mai mult decît Luceafărul, într-altul, mai puţin decît el. Luceafărul este integrat esenţei platonice a geniului, deşi subordonat Demiurgului, care a trebuit să-l dezlege de condiţia eternităţii, să se întrupeze, devenind o prezenţă ca şi palpabilă Cătălinii. Dar şi întrupările lui sunt fantastice ; Luceafărul este Demon, esenţă pură, în cer ; pe pămînt ia chip de Neptun şi „tînăr Voievod“ ; însăşi naşterea lui este tot de esenţă cosmică. Întrupat din Mare, apoi din Haos, Luceafărul nu-şi pierde esenţa lui superioară, în cele două ipostaze terestre, în care-i apare Cătălinei. Născut din haosul în care Demiurgul a pus scînteia vieţii *(Scrisoarea I),* vrea să se întoarcă în haos ; adică în condiţia pur umană ; spectacolul ireconciliabilei lui esenţe cu a Cătălinei îl reintegrează în sfera lui de Demon. Drumul lui Dionis este invers, de la pămînt la cer, de la condiţia umană la cea eternă. Dionis are în sine forţa titanică de a anula timpul şi spaţiul. Forţă interioară care face posibilă o interferenţă şi o transpunere de euri; migraţiunea sufletului este semnul acestui titanism. Satisfăcut în Eros, identificînd pe Maria (numele nu e simbolic?) cu o treaptă a absolutului, o face să participe la acelaşi titanism şi transpunere de euri: din epoca lui Alexandru cel Bun, trec amîndoi, într-un drum interastral, invers cu drumul Luceafărului, din cer spre pămînt, în lună, care e sediul Demiurgului; pămîntul transformat într-o mărgea, atîrnată de gîtul Mariei, e o reducţie a macrocosmului la microcosm, o transpunere în planul cosmic; elementul oniric, pornit de la încîlcite semne astrologice, este o prelungire, pe cale de vis, a eului, pînă la pragul esenţei divine. Doma lui Dumnezeu, simbol al Demiurgului, care este totuşi ascuns ca un mister suprem într-o figuraţie de arhitectură sacră, nu e nicidecum, cum ne sugeră d. Călinescu, un simbol al „extincţiei", ci însuşi marele mister, forţa supremă, Demiurgul. Aici Eros şi Demon vor să se identifice şi cu Demiurgul. Voinţa de a se socoti el însuşi Dumnezeu, de a deţine taina timpului, spaţiului şi cauzalităţii, este suprema treaptă a problemei personalităţii eminesciane. Oniricul n-are aici sens erotic, ci pur spiritual, este însăşi puterea absolută a Visului, care dă poetului iluzia că s-a ridicat la esenţa cea mai pură a personalităţii, la Ideea de personalitate creatoare, început şi sfîrşit al lumii, *Logosul* însuşi. Ruperea visului şi recăderea în timp şi spaţiu, ca şi refacerea identităţii cosmice, în treptele ei prestabilite are sensul unei veritabile „cenzuri transcendente" a unei fine de neprimire, din partea misterului, a Marelui Anonim. Geniul este, desigur, o copie a Demiurgului. În Luceafărul subordonarea e clară, deşi esenţa platonică a geniului este de natură demiurgică. Dar ca să fie „dezlegat" de nemurire, geniul are nevoie de permisiunea supremă. Însuşi faptul că poate fi *dezlegat* de eternitate, ca de o vrajă, că poate să se integreze şi naturii lui umane, este semnul categoric al limitelor concepţiei despre demon la Eminescu. Demonul poate lupta împotriva răului pur, împotriva Mumii Pădurii şi a Ghenarului, împotriva Demonului văzut în faţa lui pur negativă. Făt-Frumos, după ce înlătură răul, se integrează în natura lui demonică, de forţă suprafirească (în înţelesul goethean), şi în absolutul iubirii. Dionis, întrupare totalitară a Demonului, cunoaştere ultimă a misterului, în spirit faustic, şi identificare în Eros, încearcă să depăşească înseşi forţele titanice ale lui Făt-Frumos. Titanismul eminescian este însă subordonat Demiurgului, iar singura lui condiţie de a se identifica absolutului ţine de Eros, de principiul prin care Demiurgul s-a relevat sieşi, creînd universul din fecundarea haosului, care este mama, el fiind tatăl, iar lumea — o întrupare a acelui „dor nemărginit" *(Scrisoarea I).*

Cosmogonia eminesciană structurează concepţia de Eros şi Demon, care este însăşi axa personalităţii poetului. Marea insatisfacţie amoroasă a liricii lui, hipnotica chemare a iubitei şi goana după un absolut al dragostei sunt, în ultimă analiză, chinurile sacre, zvîrcolirile creatoare ale Demiurgului, care a dat omului voluptatea „dureros de dulce" a acestui „dor nemărginit". Dincolo de ea e moartea, e haosul — „eterna pace"; sentimentul morţii universale este numai un sentiment de integrare în cosmos, în nediferenţierea lui iniţială. Dacă viaţa e „vis al morţii eterne", moartea însăşi e „un vistiernic de vieţi". Un fel de rotaţie cosmică se desprinde din erotica eminesciană; destinul omului de a suferi este însăşi condiţia vieţii, manifestată în voinţă. Reîntoarcerea în „eterna pace" este o împăcare cu sine a Demiurgului, o închidere a misterului într-un mister ultim. Demonismul eminescian este şi el de esenţă cosmică, un fel de grad suprem de a trăi creaţia, în dublul plan al instinctului, al „voinţei" şi al Ideii. Eternitatea naturii, eleatismul din *Cu mine zilele-ţi adaugi* (relevat de d. Tudor Vianu) este tot o formă a creaţiei, tot o manifestare a Demiurgului, care ne-a încadrat în vraja lui complice, ca să ne trăim destinul. Peisajul eminescian, nelipsit nicăieri, de la romanţă la mitul liric, de la aspectul lui pămîntean la cel transcendent, este tot o Idee, tot o întrupare a Demiurgului. Spaţiul interastral este figurat de Eminescu (în *Scrisoarea I,* în *Luceafărul,* în *Sărmanul Dionis)* cu aceleaşi elemente de unitate cosmică, după cum sfîrşitul universului din *Scrisoarea I,* în viziunea „bătrînului dascăl", apare cu aceeaşi structură. Natura cosmică este unidimensională, în concepția eminesciană. Fiind forma întrupată a unei Idei, fie că are valoare senzorială sau transcendentă, natura este un cadru cosmic, o dimensiune revelată a Demiurgului

Proza poetică eminesciană nu este jocul suplimentar al unui geniu, în marginea poeziei lui ; ea se integrează într-un sistem de mituri lirice, într-o structură a personalității, oferindu-ne un întreg spațiu spiritual, înlăuntrul căruia putem descifra mai clar viziunea cosmică a poetului. Departe de a fi un produs pur livresc, cum cred unii, derivat din romantica germană, și mai departe de a fi un sector de fantasticitate pură, de lipsă de frînă a imaginației, proza literară cuprinde tot atîtea trepte de valori spirituale și ipostaze ale ideii de personalitate. Pătrunzînd-o în esențele ei, vom părăsi imaginile tipologice, sociale sau freudiene — închegate de critică în jurul operei eminesciane ; structura ei este mult mai complexă, văzută în toate firele care-o-mpletesc. Fără să cădem în simplificarea în care-au căzut unii, dar și fără să subtilizăm, ca alții, într-un vîrtej de izvoare, unele sigure, altele probabile sau numai imaginare, scoțînd figura poetului dintre lianele erudiției, e mai firesc să ne adresăm operei, care ne pune la dispoziție elementele fundamentale ale structurii lui Eminescu. Timpul lucrează în favoarea lui, iar istoria literară, oricîte izvoare va mai putea să adune, și după cei cincizeci de ani de la moartea lui, nu va izbuti să-i surpe statua magnifică sub un morman de vreascuri. Arborele vieții spirituale eminesciane crește, tot mai înalt, tot mai rămuros, din însăși inima lui, ca arborele din pieptul sultanului, acoperind continentele cu umbra-i măreață. Eminescu este un univers de precise contururi, de reliefuri complexe, de ape vii, cuprinse între meridiane fixe. Tot ce-a căzut din ceruri streine pe acest pămînt fertil a fost transformat în substanță proprie ; tot ce vînturile erudiției vor mai aduce de-acum încolo nu va putea să doboare pe cel mai falnic arbore al poeziei noastre. Foșnetul frunzelor moarte nu va acoperi niciodată foșnetul frunzelor care-au crescut din seva și din trunchiul lui.

1939

O CATEDRĂ EMINESCU

De-o jumătate de veac de cînd omul Eminescu s-a stins, opera lui a fost necontenit prezentă în spiritul generațiilor literare care i-au urmat ; s-ar putea spune că însuși omul, cu suferințele și peregrinările lui, a fost tot atît de actual, prin nenumărate amintiri, referințe și documente, publicate de foștii prieteni, de admiratori și de zeloși cercetători. O întreagă arhivă de fapte și impresii a întreținut însuși procesul vieții chinuite a celui mai mare poet național. Romantic prin operă și prin existență, Eminescu a fost sortit să nu beneficieze, după moarte, de destinul Luceafărului, cu care s-a identificat, și dacă a strălucit „nemuritor“, nu i-a fost dat să fie și de o strălucire „rece“.

Imaginii convenite de geniu transcendent, neatins de mizeriile pămîntești, alcătuită de Maiorescu, i-a urmat imagina de victimă a societății românești și a dezamăgirilor de idealist, de victimă a pesimismului schopenhauerian și a „Junimii“, înjghebată cu patos de Gherea. Socialismul sentimental al veacului trecut l-a iubit și deplîns pe „reacționarul“ Eminescu, văzut ca o victimă a burgheziei, și toți poeții eminesciani și-au ciupit strunele în ritmul marelui maestru.

Măr al discordiei dintre critica metafizică și critica științifică, așa cum au înțeles-o și practicat-o criticii maiorescieni și gheriști, opera și viața poetului au fost un pretext de dispute, de incriminări și de teorii pe care istoria le-a înregistrat cu minuție.

Naţionalismul sămănătorist şi cel derivat din el au văzut în Eminescu un luptător, un profet al românismului, un doctrinar al conservatorismului etnic şi un steag larg desfăşurat, sub cutele căruia s-au înrolat militanţi mai vînjoşi sau mai anemici.

Eminescu a dominat visul poeţilor romantici care l-au imitat şi a străjuit aspiraţiile, vrerile şi dîrzenia militanţilor naţionalişti.

Din cînd în cînd, cîte-un cercetător mai asiduu sau mai sporadic a folosit opera tipărită şi inedită a poetului pentru probleme de istorie literară, de ediţie critică, de estetică, fără să ducă la un sfîrşit o iniţiere sau alta. Deschizători de căi, cu aproximaţie, cu grabă, cu erori fatale, aceşti pionieri ai eminescologiei, şi ei s-au certat, s-au completat, s-au străduit, în tot cazul, să lumineze atîtea şi atîtea probleme care se puneau în legătură cu o scumpă moştenire spirituală.

Opera eminesciană a fost un teren de întîlnire pentru atîţia cercetători, mai norocoşi sau mai neîndemînatici, mai pricepuţi sau mai rătăciţi, cu toţii însă tinzînd să se orienteze într-un dedal, în care firul Ariadnei se-ntindea şi se-ncîlcea, alternativ, ca din nou să vină un altul şi să se atingă de ghemul vrăjit al problemelor iscate de ea.

Din toate aceste strădanii, generaţiile succesive au reţinut cîte ceva, au respins altceva, au adăugat noi lumini, învîrtindu-se în acelaşi cerc fermecat al eminescologiei ; căci eminescolog a început să se socotească şi dezgropătorul de fapte şi date, şi editorul de texte, cunoscute sau inedite, şi biograful modest sau pretenţios, şi iscoditorul naiv sau savant de izvoare, şi alcătuitorul de sinteze critice, mai interesante sau nu, şi povestitorul de „viaţă romanţată“ mai episodică sau mai interpretativă. Eminescu a devenit un bun comun al culturii, un centru de întîlnire al tuturor care-au avut de spus un cuvînt autorizat sau şi numai o vorbă de clacă despre viaţa şi opera lui.

Bibliografia eminesciană, variată ca preocupări şi importanţă, a crescut atît de mult, în cincizeci de ani, încît ea însăşi presupune o specializare pentru a selecta amănuntul de esenţial, adevărul de neadevăr, contribuţia efectivă (mai mare sau mai mică) a fiecăruia, dintr-un şantier în care lucrătorii necalificaţi, cei calificaţi şi constructorii veritabili s-au perindat fără încetare — atraşi de dificultatea întreprinderii, unii, de faima poetului sau de vanitatea lor proprie, alţii.

Eminescu este astăzi o instituţie naţională ; viaţa şi opera lui alcătuiesc un monument neclintit al culturii române ; nici intemperiile vremii, nici adversităţile crunte ale istoriei, nici momentele de decădere şi înălţare ale oamenilor, nimic nu-l poate atinge în eternitatea lui spirituală ; căci Eminescu nu mai este un simplu nume, oricît de mare ar fi el, din repertoriul divers al literelor naţionale ; el este însăşi mărturia supremă a existenţei noastre ideale, este una din marile justificări ale existenţii de român, între atîtea entităţi etnice şi spirituale care-şi dispută un loc sub soare.

Pentru noi, cincizeci de ani de cult în preajma operei şi vieţii lui nu înseamnă un drum închis sau o epuizare de cercetări ; înseamnă o consfinţire, o limită maximă (în raport cu începuturile şi pînă la acest prag) la care s-a ajuns prin serii de strădanii, mai merituoase sau mai modeste.

Cînd trei luni am trăit o cumplită dramă naţională, ale cărei răni sîngeră şi vor sîngera cît nu se ştie, cînd cu toţii ne zbatem într-o criză acută a existenţei noastre, cu speranţe, cu credinţe nesecătuite, o fixare într-o entitate spirituală ni se pare leacul cel mai alinător şi mîndria cea mai întăritoare, după o serie de umilinţi şi crucificări.

Iată de ce n-am vrea să fie socotită propunerea ce-o facem drept o ciudată tichie de mărgăritar, într-un timp de griji practice fără asemănare, de remedii urgente şi de soluţii salvatoare pe care momentul le reclamă stăruitor şi imperios.

Un neam îşi apără fiinţa colectivă cu toate mijloacele ce-i stau la dispoziţie. Astăzi ne stau la îndemînă mai mult mijloacele morale ; istoria ce se face peste capul nostru nu ne poate lua şi sufletul ; iar dacă e vorba să concretizăm acest suflet într-o valoare nediscutată, să-l concretizăm în cel mai ales, mai adînc şi mai cuprinzător suflet al românităţii, el este, recunoscut unanim de noi înşine şi verificat şi peste hotare, în Eminescu.

O *catedră Eminescu* la Universitate este astăzi nu numai un capitol de buget, şi nici o simplă formă de încadrare a unui om şi a unei funcţii ; o catedră Eminescu este un templu, în care să se oficieze, cu veneraţie şi competenţă, simbolul însuşi al existenţei noastre spirituale, în primul rînd ; şi mai este un vast şi viu laborator de discipline literare, de aplicaţia lor metodică şi la nivel european, asupra vieţii şi operei celui mai pur şi dominant geniu românesc.

Ne vom permite să schiţăm mai toate acele preocupări şi discipline ce-ar putea să se nutrească din cîmpul fertil al creaţiei eminesciane, expusă în faţa tinerelor generaţii şi luminată în cît mai multe din aspectele ei complexe.

O catedră Eminescu, în cel mai imediat scop al ei, ar avea la îndemînă un excepţional exemplu biografic ; o viaţă patetică, agitată, rătăcitoare printre toţi românii vechii Dacii, curioasă să cunoască istoria şi limba, folclorul şi aspiraţiile specifice şi totuşi unitare ale provinciilor româneşti. O pildă de complexă psihologie individuală, în care visul şi acţiunea, deznădejdea metafizică şi credinţa etnică iluminată se împletesc într-un aliaj misterios ; o serie de încercări dureroase, de atitudini multiple, un strat vizibil de viaţă socială şi un strat intim de viaţă amoroasă şi creatoare în spirit, care funcţionează şi alternează, fără a se stînjeni reciproc ; o mare tragedie omenească, din care geniul şi-a salvat tot ce-a putut salva, printr-o neostenită şi relativ scurtă încordare de creaţie, şi din care omul s-a mistuit pînă la depersonalizarea iscată de boală. Istoria literară propriu-zisă, psihologia individuală şi rădăcinile ramificate şi ascunse ale psihologiei etnice pot colabora într-o cuprinzătoare sinteză biografică. Între boemul Eminescu şi geniul Eminescu sunt punţi de legătură şi poduri rupte peste care un spirit atent şi subtil va şti să treacă insensibil, să le asocieze şi disocieze, la nevoie, într-o expunere dintre cele mai ispititoare. În Eminescu lucrează ereditatea etnică şi familială, o psihologie bilaterală, paternă şi maternă, geniul lui propriu, structura lui complexă, împrejurările şi constantele lui de sensibilitate şi gîndire. Chiar forma depersonalizată a individualităţii lui, de după boală pînă la moarte, se mişcă în unele tipare automatizate ale personalităţii lui excepţionale ; sub aspectul dureros al vieţii lui, Eminescu nu e numai un bolnav comun, cu simptomele clasice ale maladiei de care-a suferit, ci un bolnav în care se mai zbat umbrele geniului stins.

Biografia lui Eminescu, oricîte înrudiri ar avea cu tipologia geniilor romantice, este totuşi biografia unui geniu românesc, sortit să se nască într-un anume timp istoric, într-o anume atmosferă morală şi culturală, dintr-o anume ereditate etnică şi familială, şi să se fi desfăşurat între anumiţi oameni, consumîndu-se prin fapte strict individuale.

Dar poetul nu ne-a lăsat moştenire numai o viaţă excepţională, dramatică şi oricînd în stare să ispitească un biograf, s-o refacă şi s-o interpreteze lăuntric din reţeaua de întîmplări în care s-a zbătut ; de pe urma lui a rămas cea mai bogată, mai variată şi mai expresivă operă a unui geniu românesc. Un noroc aproape uimitor a făcut să se păstreze posterităţii, pe lîngă opera lui scrisă, şi cel mai preţios laborator de creaţie artistică pe care l-a lăsat vreun scriitor naţional. Omul care-şi purta, ca înţeleptul antic, totul cu sine, care n-a avut cămin, n-a avut o situaţie socială, care n-a agonisit nimic, ca să-şi fixeze în urme materiale o existenţă de o rară bogăţie, şi-a conservat cu o grijă minuţioasă, cu o conştiinţă superioară cele mai multe din etapele creaţiei lui scrise. Manuscrisele eminesciane, încăpute după moarte pe mîinile ferme ale lui Maiorescu şi cedate Academiei Române, alcătuiesc un adevărat *corpus* al operei lui, pe care-am început s-o cunoaştem în toate uimitoarele ei evoluţii, în mersul ei viu spre o formă perfectă. Este un adevărat miracol să vezi ce laborioasă muncă de atelier, cîtă strădanie şi ce joc alternativ, între inspiraţie şi reflecţie critică, mărturisesc filele lui de manuscris.

Se poate spune că Eminescu ne-a impus, prin acest legat spiritual, lăsat moştenire urmaşilor, să ne creăm cîteva discipline în care cercetătorii să afle şi metoda de lucru, şi materialul cel mai important.

Critica de texte, în vederea unei ediţii definitive, nu-şi găseşte un teren mai fertil ca în opera lui manuscrisă. Problema variantelor apare în cea mai dificilă şi seducătoare faţă a ei, în aceea a variantelor interne ale poemului şi a variantelor lui externe. Ceea ce înţelege critica modernă prin *expresie*, adică legătura organică între conţinut şi formă, este preocuparea fundamentală a variantelor eminesciane.

Un filolog aplicat la manuscrisele poetului este nu numai un simplu restaurator de materiale ; el trebuie să fie însoţit în aceeaşi persoană de un istoric literar priceput, de un critic subtil şi de un estetician înţelegător. Iar filologul însuşi, pe lîngă cunoaşterea limbii (în continuă evoluţie) poetului şi a manuscriselor, în aspectul lor material, e neapărat nevoie să fie şi un expert grafolog. Nu un grafolog oficial, cu diplome şi sisteme de explicaţie a grafiei individuale, ci un grafolog crescut în atmosfera specifică şi organică a scrisului eminescian.

Într-o notă foarte interesantă, adăugată la controversa cu N. Iorga, referitor la comunicarea sa făcută la Academie despre cel dintîi tom al ediţiei critice de *Opere* eminesciane, d. Perpessicius, cel mai bun cunoscător al manuscriselor poetului, remarcă :

„Problema grafiilor la Eminescu este pe cît de clară tot pe atît şi de obscură. Cîte ceva am schiţat şi noi în introducerea ediţiei noastre, fără să gîndim că un atît de vast subiect ar putea fi epuizat în cîteva rînduri. Scrisul eminescian în aspectele lui dificile evident este atît de înşelător şi mistifică cu atîta măiestrie, încît fără o iniţiere a profundată rătăceşte şi pierde. E tocmai pricina multora din greşelile de filiaţie şi cronologie ale lui Constantin Botez."

Şi mai departe, drept concluzie a constatării : „Grafologia eminesciană se pare totuşi că merită o cercetare de altă natură, oarecum interioară, nu numai de suprafaţă. Ideea unui curs de grafologie eminesciană, afectat şcoalei de arhivistică, ar trebui să ispitească pe cei în drept. Un curs, negreşit, cu studenţii catedrelor de literatură, şi care ar ţine cel puţin 10 ani."

Ne permitem să credem că cercetarea propusă, de natură oarecum interioară, s-ar nimeri mai curînd unui curs nu de pură arhivistică, ci ar fi una din preocupările multiple, care-ar intra în competenţa doritei catedre Eminescu. Căci oricît ar fi de vastă opera poetului şi oricît de numeroase problemele ce le iscă, Eminescu este unul şi indivizibil, este un univers cu toate bogăţiile şi accidentaţiile lui ; şi cine se dedică acestui univers trebuie să fie un veritabil enciclopedist eminescolog. Fiindcă eminescolog înseamna şi specialist în Eminescu, dar şi în toate problemele cîte se pot pune în legătură cu viaţa şi opera lui.

D. Perpessicius însuşi, închis între vastele zări ale universului Eminescu, de cîţiva ani, descoperă singur unele din aceste dificile şi subtile probleme. Nu mai departe decît în aceeaşi controversă cu d. Iorga, în acelaşi al treilea şi ultim articol, din care-am citat, discutînd în principiu şi în fapt cîteva din ediţiile anterioare ale poetului, ca şi proiectata ediţie Iorga, voită sub auspiciile Academiei, ne împărtăşeşte cîteva preţioase observaţii asupra arhitecturii personale ale ediţiei Maiorescu.

Dar, desigur, toate aceste posibile probleme sunt şi rămîn preocupări colaterale sau incidentale, în legătură mai mult cu istoria ediţiilor critice întocmite în diverse spirite din opera poetului.

Universalitatea creaţiei eminesciane, înţeleasă atît de bine de Maiorescu, este astăzi un fapt evident ; este chiar şi un loc comun. Numai un raport între valorile interne ale operei poetului şi valorile liricii universale ne poate da o imagine fermă despre acest univers.

Literatura comparatistă, care este o lărgire de sferă a istoriei literare izolate, autarhice, a încercat, şi în domeniul eminescologiei, să stabilească anume înrudiri de motive, anume similitudini şi deosebiri între opera eminesciană şi operele atîtor literaţi streini. O adevărată întrecere de a descoperi „izvoare" a născut atîţia *sourcier*-işti, mai notabili sau nu, şi Eminescu a fost în primejdie, uneori, să fie înecat în apele succesive ale unor „izvoare" diverse, din Orient şi Occident, ameninţînd, prin afluenţă, să acopere într-o mare moartă personalitatea lui creatoare. Dacă există o sumă de „izvoare" care-au udat pămîntul rodnic al geniului eminescian, ele n-au putut să-i inunde culmile, să-i teşească reliefurile.

Universul eminescian nu este produsul unor influenţe livreşti cu exclusivitate ; au căzut în ele tot soiul de seminţe, dar au fost în pămîntul lui originar, în misterioasa lui forţă creatoare, atîtea seminţe proprii, care-au rodit însutit ; mai curînd s-ar putea vorbi de altoiuri, în imensul copac al geniului eminescian.

O cercetare statistică de „izvoare“ este numai o operaţie de spirit pedestru. Eminescu este un complicat relief ; în perspectiva creaţiei, relieful lui trebuie văzut în raport cu alte reliefuri. Înglobat în marea familie de spirite a romanticilor, Eminescu se valorifică în comparaţie cu reliefurile atîtor individualităţi ale ei.

Comparatistul eminescian, dacă se mulţumeşte să adune aşchii, frunze şi vreascuri, face operă de pădurar, nu de alpinist. Şi tocmai un asemenea alpinism ar trebui să fie metoda comparatistă aplicată la studiul lui Eminescu, văzut în raport cu un Leopardi, un Byron, un Musset, un Alfred de Vigny, un Victor Hugo, un Puşkin, un Shelley sau cu oricare geniu liric înrudit.

Sentimentul că poetul nostru este unul din cei mai mari poeţi ai lumii şi că rădăcinile lui daco-romane au hrănit un copac cu vîrful înalt şi ramurile stufoase să nu mai fie un sentiment vag sau un adevăr restrîns la cîteva spirite. Ca şi arborele visat de sultan, din *Scrisoarea III,* arborele geniului eminescian să fie un semn al puterii creatoare vădite a geniului românesc. Crescut din pieptul poetului, destinul lui o să foşnească viu, alături de ceilalţi arbori roditori ai liricii universale.

Poet, critic al culturii, ziarist şi polemist, doctrinar al naţionalismului, critic literar şi dramatic, culegător de folclor, preocupat de filologie, de pedagogie, de metafizică, de politică şi de cîte altele, Eminescu este un geniu complet şi complex, iar opera lui are atingeri cu atîtea domenii ale spiritului.

Nu vom face eroarea să punem pe acelaşi plan şi să vedem aceeaşi adîncime în toate multiplele lui preocupări. Pentru noi, cei de astăzi, el nu mai este un mit, ci o realitate spirituală, o valoare permanentă a culturii naţionale. Opera lui nu se epuizează într-o generaţie ; ea se *asimilează* şi se aşează în perspective felurite. Cîtă influenţă şi cît ecou e în stare să producă opera eminesciană, în succesiunea istorică a culturii noastre, e interesant abia în al doilea rînd să ne preocupăm. Fără a fi lipsit de rost, un atare studiu, dacă e să-l facă cineva, ţine mai mult de curiozitatea istoricului, care ar vrea să stabilească relaţiuni între o valoare spirituală permanentă şi răsfrîngerile ei în anume personalităţi, epoci sau momente.

În sine însăşi, opera eminesciană este o unică valoare creatoare, şi în acest plan trebuie ţinută necontenit în actualitate.

O catedră Eminescu ar avea, în primul rînd, să întreţie un foc veşnic aprins la un altar, în care ritualul este nu numai un semn exterior al credinţii, ci expresia credinţii însăşi.

În dialectica istorică a civilizaţiei noastre, poezia eminesciană a fost văzută mai ales ca un produs al romantismului ; este, desigur, şi aceasta ; dar în permanenţa valorii ei, poezia eminesciană este o cristalizare a Poeziei însăşi.

În aceeaşi dialectică istorică, doctrina naţionalistă eminesciană a fost văzută mai mult drept un produs al conservatorismului nostru etnic, ba chiar al reacţionarismului nostru politic, într-o anume fază : este, desigur, şi aceasta ; dar în permanenţa valorii lui, naţionalismul eminescian este o cristalizare a Naţionalismului însuşi. [1]

În evoluţia criticii noastre, opera eminesciană a fost un material imens de lucru şi un corp de aplicare a atîtor metode. Pentru Maiorescu a fost un prilej de aplicare a esteticii schopenhaueriene, a tipologiei geniului, din acelaşi izvor, şi a criticii estetice. Pentru Gherea, un prilej de aplicare a „criticii ştiinţifice“, aşa cum el o înţelegea şi practica. Pentru d. Dragomirescu, un prilej de teoretizare a altei „critici ştiinţifice“. Pentru d. G. Călinescu, prilejul unui vast studiu critic, sub un anume unghi de vedere şi cu anume aplicaţii a disciplinelor critice. Pentru d. Perpessicius, un prilej de a realiza o excepţională ediţie critică. Pentru d. Tudor Vianu, un prilej de izvoare filozofice cu predilecţie căutate şi aflate. Pentru d. D. Caracostea, un prilej de a aplica o anume directivă a criticii germane contemporane în exclusiva privire a operei poetului ca expresie a „artei cuvîntului“. Pentru unii, un prilej de a căuta şi identifica izvoare ; pentru alţii, în sfîrşit, un gras subiect de probleme istorico-literare şi biografice sau de psihologie romanţată.

---

[1] Referindu-se la o perioadă de luptă pentru împlinirea idealului de unitate naţională, Pompiliu Constantinescu conferă „Naţionalismului“ lui Eminescu accepţia largă a sentimentului naţional-patriotic (n. ed.).

Opera eminesciană, dacă a favorizat toate aceste aplicaţii, înseamnă că poartă în sine numeroase semnificaţii ; înseamnă că, în contact cu ea, toate disciplinele istoriei şi criticii literare se însufleţesc şi devin fertile.

La cele pomenite pînă acum se mai pot isca încă atîtea alte preocupări : despre influenţele exercitate asupra scriitorilor posteriori, despre ecoul în critica streină, despre marele număr de traduceri în alte limbi, de variabilă importanţă ; apoi probleme în legătură cu estetica poeziei, cu versificaţia şi estetica limbajului (un domeniu încă de exploatat de-aci înainte), cu iconografia eminesciană etc. ...Cînd Maiorescu, în cunoscuta lui scrisoare adresată poetului, după primul acces al bolii, care trebuia să-l mistuie, i se adresa cu măgulitoarea recunoaştere a geniului, „care pentru noi este şi va rămînea cea mai înaltă încorporare a inteligenţei române“, vorbea anticipat, în numele întregii culturi române, nu numai în numele „Junimii“.

Titu Maiorescu a văzut, şi de data asta, clar şi pe plan universal. O catedră Eminescu ar fi o catedră a culturii române, un templu închinat în cinstea celui mai mare geniu naţional şi un altar în care să se slujească ceea ce în mod permanent şi desăvîrşit ar trebui să însemne prin vorba cam rebarbativă eminescologie !

1940

[EMINESCU — POET PĂGÎN]

Marii poeţi se recitesc de infinite ori ; pentru plăcerea de a te cufunda în lumea lor subiectivă, poate niciodată cuprinsă în toate orizonturile şi nuanţele ei, şi pentru a găsi noi perspective critice, din care să apară mereu aceeaşi şi totuşi mereu alta ; este apanajul operelor de geniu de-a ne rechema necontenit atenţia, de a ne subjuga şi de a nu conteni să le istovim înţelesurile.

Eminescu e un poet păgîn ; geneza din viziunea „bătrînului dascăl“ nu este prezidată de Duhul Sfînt ; universul se întrupează dintr-un misterios impuls al voinţei lui însăşi, organizîndu-se într-un sistem planetar spontan cristalizat : acelaşi univers, născut din „noaptea nefiinţei“, se va sfîrşi neprevestit de semnele apocaliptice cunoscute din *Biblie ;* lumea va reintra în „eterna pace“, din care s-a întruchipat, peste splendorile ei dominînd acelaşi neant iniţial. Viaţa însăşi este o iluzie.

„Căci e vis al neființei universul cel himeric“

În poema de adolescenţă, *Mortua est,* figurează un moment şi existenţa unui paradis, în care sufletul iubitei moarte s-ar putea refugia, dar ipoteza aceasta e numai trecătoare, fiindcă, în tumultul lui de dureri, se agaţă de-o speranţă salvatoare, în care totuşi nu persistă. Viziunea nimicirii universului îl năpădeşte în toată amara şi aspra ei realitate ; prefigurînd viziunea „bătrînului dascăl“, care-şi imaginează calm naşterea şi moartea universului, poetul conchide patetic :

Doar poate... o! capu-mi pustiu, cu furtune,
Gîndirile-mi rele sugrum cele bune...
Cînd sorii se sting şi stelele pică,
Îmi vine a crede că toate-s nimică.
Se poate ca bolta de sus să se spargă,
Să cadă nimicul cu noaptea lui largă,
Să văd cerul negru că lunile-şi cerne
Ca prăzi trecătoare *a morţii* eterne.

Ca după o serie de consideraţii, de un învolburat pesimism, să termine cu diatriba :

De e sens într-asta, e-ntors şi ateu,
Pe palida-ţi frunte nu-i scris Dumnezeu.

De altfel, completînd destinul neprielnic al geniului, după moarte, cînd „bătrînul dascăl“ nu va fi înţeles în sublimitatea gîndurilor lui de către urmaşi, se resemnează, fără abateri viforoase, cu ideea neantului atotstăpînitor :

Şi pe toţi ce-n astă lume sunt supuşi puterii sorţii
Deopotrivă-i stăpîneşte raza ta şi geniul morţii!

Şi anticii credeau într-un geniu al morţii, izbăvitor. Poema *Împărat şi proletar,* ce părea de un viguros accent revoluţianar, sfîrşeşte într-o resemnată contemplare a zădărniciei tuturor eforturilor umane :

Cînd ştii că visu-acesta în moarte se sfîrşeşte,
Că-n urmă-ţi rămîn toate astfel cum sunt, de dregi
Oricît ai drege-n lume — atunci te oboseşte
Eterna alergare... ş-un gînd te-ademeneşte :
Că vis al morţii eterne e viaţa lumii-ntregi.

Creştinismul ne oferă mîngîierea unei vieţi de apoi ; păgînismul eminescian ne taie orice punte posibilă spre altă lume şi afirmă, cu tenacitate, o moarte categorică, definitivă.

S-ar părea că există totuşi unele texte care să contrazică imagina de poet păgîn al lui Eminescu ; cel dintîi este al poemei *Rugăciunea unui dac,* care exprimă o aprigă dorinţă de reintrare în neant a insului şi o ciudată rugă adresată lui

Dumnezeu ; dar, dacă citim cu atenţie, nu trebuie să ne deruteze unele expresii ca :

El este moartea morţii şi învierea vieţii...

sau apelaţiile de „părinte“ şi „stăpîne“, pe care dacul le adresează, în fierbintele lui monolog, celui care i-a dat viaţa şi pe care-l roagă să i-o ia înapoi. Creatorul acesta nu este Dumnezeu creştin ; poetul însuşi se-ntreabă :

Au cine-i zeul cărui plecăm a noastre inimi?

Dacă :

El singur zeu stătut-a-nainte de-a fi zeii
Şi, din noian de ape puteri au dat scînteii.
El zeilor dă suflet şi lumii fericire,
El este-al omenirii izvor de mîntuire.

Şi dacă, ca-ntr-un imn sacru, îndeamnă pe oameni :

Sus inimile noastre! Cîntare aduceţi-i...

să remarcăm, totuşi, că este vorba de un zeu, anterior celorlalţi zei, pe care tot el i-a creat. Şi-afară de-aceasta, un credincios care se adresează lui Dumnezeu, în bună concepţie creştină, nu-i poate cere să-l prigonească aşa cum aprins imploră dacul pe zeul căruia i se-nchină, şi să-l reintegreze neantului, din care ştie că nu va mai renaşte. Finalul poemei este şi mai categoric. Fiindcă numai unui zeu păgîn i se pot solicita atîtea bunevoinţi negative :

Astfel numai, părinte, eu pot să-ţi mulţumesc
Că tu mi-ai dat în lume norocul să trăiesc.
Să cer a tale daruri, genunchi şi frunte nu plec,
Spre ură şi blestemuri aş vrea să te înduplec,
Să simt că de suflarea-ţi suflarea mea se curmă
Şi-n stingerea eternă dispar fără de urmă!

Viziunea despre viaţă şi moarte a dacului se integrează în viziunea generală a liricii eminesciane ; începutul poemei, într-o figuraţie mai schematică, prefigurează geneza închipuită de „bătrînul dascăl“ :

Pe cînd nu era moarte, nimic nemuritor,
Nici sîmburul luminii de viaţă dătător,

Nu era azi, nici mîine, nici ieri, nici totdeauna,
Căci unul era-n toate și totul era una;
Pe cînd pămîntul, cerul, văzduhul, lumea toată
Erau din rîndul celor ce n-au fost niciodată...

O altă poemă care-ar putea să contrazică imagina de poet păgîn a lui Eminescu este *Luceafărul;* îndrăgostit de-o muritoare, Hyperion se duce la creatorul lumii și-l roagă să-l dezlege „de greul negrei vecinicii", spre a se coborî pe pămînt, unde credea că-l așteaptă Cătălina. Apelațiile de „părinte" și „Doamne", cu care i se adresează, nu trebuie să ne inducă în eroare; sunt simple autohtonizări verbale, ca și *Rugăciunea unui dac.* Creatorul figurează aici ideea de nemurire, de esență eternă; cerîndu-i să-i ia „al nemuririi nimb", pentru „o oră de iubire", adică din geniu să-l transforme în muritor, Luceafărul precizează și esența vieții umane de aceeași natură ca și în poemele anterioare, unde a fost vorba de viață și moarte:

Din chaos, Doamne,-am apărut
Și m-aș întoarce-n haos,
Și din repaos m-am născut,
Mi-e sete de repaos,

adaogă Hyperion, cerînd să fie umanizat, să fie adică la fel cu iubita, pentru care renunță la esența lui superioară; existînd dincolo de timp și loc și necunoscînd moartea, Creatorul și geniul care participă la „forma cea dintîi" sunt două eterne idei platonice; nemurirea lor nu este deci nemurirea creștină, dobîndită după moarte, într-o viață de dincolo.

Poet păgîn în înțeles metafizic, Eminescu nu cultivă un păgînism mitologic, în felul lui Leconte de Lisle, visînd să retrăiască într-o lume antică, reconstituită prin fantezie; păgînismul eminescian e, așadar, fără decor romantic, cum îl simțeau Macedonski și Duiliu Zamfirescu, poeți moderni, întorși spre o concepție de viață pe care-o socoteau mai frumoasă și mai virilă.

Eminescu gîndește și simte păgîn semnificația vieții și a morții pentru individ și univers.

Inedit

NOTE

Eusebiu Camilar:

„Cordun“ (roman)

Apare în *Vremea*, an. XV, nr. 694, 11 aprilie 1943, p. 9, la rubrica „Cronica literară“.

Se reproduce textul din *Vremea*.

Eusebiu Camilar:

„Prăpădul Solobodei“

Apare în *Vremea*, an. XV, nr. 731, 9 ianuarie 1944, p. 9, la rubrica „Cronica literară“.

Se reproduce textul din *Vremea*.

Dimitrie Cantemir

Apare în *Vremea*, an. VIII, nr. 393, 23 iunie 1935, p. 5, la rubrica „Fapte și idei“.

Se reproduce textul din *Vremea*.

Theodor Capidan:

„Romanitatea balcanică“

(Discurs de recepție la Academia Română)

Apare în *Vremea*, an. IX, nr. 467, 13 decembrie 1936 p. 9, la rubrica „Cronica literară“.

Se reproduce textul din *Vremea*.

I. L. Caragiale

Apare în *Vremea*, an. VIII, nr. 380, 17 martie 1935 (număr închinat centenarului teatrului românesc), p. 2—3. și nr. 387, 12 mai 1935 (număr închinat Bucureștiului) p. 6—7, cu titlul *București, motiv de literatură urbană.*

Text republicat — într-o formă revăzută — în *Figuri literare,* Editura „Vremea", 1938, p. 15—37 şi — postum — în *Scrieri alese,* E.S.P.L.A, 1957, p. 242—264, cu titlul I. L. Caragiale.

Se reproduce textul din *Figuri literare.*

Şerban Cioculescu:

„Corespondenţa dintre I. L. Caragiale şi Paul Zarifopol" (1905—1912)

Apare în *Vremea,* an. VIII, nr. 397, 21 iulie 1935, p. 10, la rubrica „Cronica literară".

Se reproduce textul din *Vremea.*

Inaderenţa lui N. Davidescu la spiritul satiric

Apare în *Vremea,* an. VIII, nr. 415, 24 noiembrie 1935, p. 9 şi 13, la rubrica „Cronica literară".

Se reproduce textul din *Vremea.*

Cu prilejul reluării „D-ale carnavalului"

Apare în *Vremea,* an. VIII, nr. 417, decembrie 1935, p. 7 şi 10, la rubrica „Cronica literară".

Se reproduce textul din *Vremea.*

I. L. Caragiale:

„Opere", vol. IV şi V, ediţie îngrijită de Şerban Cioculescu

Apare în *Vremea,* an. XI, nr. 558, 9 octombrie 1938, p. 4, la rubrica „Cronica literară" ; nr. 559, 16 octombrie 1938, p 8 şi 9, la rubrica „Cronica literară" ; nr. 560, 23 octombrie 1938, p. 9, la rubrica „Cronica literară" ; nr. 561, 30 octombrie 1938, p. 8 şi 9, la rubrica „Cronica literară" ; nr. 562, 6 noiembrie 1938, p. 9, la rubrica „Cronica literară" ; nr. 563, 13 noiembrie 1938, p. 8 şi 10, la rubrica „Cronica literară" ; nr. 564, 20 noiembrie 1938, p. 9, la rubrica „Cronica literară" ; nr. 565, 27 noiembrie 1938, p. 9, la rubrica „Cronica literară" ; nr. 566, 4 decembrie 1938, p. 9, la rubrica „Cronica literară" şi nr. 567, 11 decembrie 1938, p. 11, la rubrica „Cronica literară".

Se reproduce textul din *Vremea,* revăzut de autor după publicare.

Epoci de creaţie la Caragiale

Apare în *Vremea,* an. XI, nr. 568, Crăciun, 1938, p. 63, la rubrica „Cronica literară".

Se reproduce textul din *Vremea.*

Comediile lui Caragiale

Apare în *Revista Fundaţiilor regale,* an. VI, nr. 10, 1 octombrie 1939, p. 145—158, la rubrica „Comentarii critice" ; nr. 11, 1 noiembrie 1939, p. 398—417, la rubrica „Comentarii critice" ; şi nr. 12, 1 decembrie 1939, p. 622—631, la rubrica „Comentarii critice", cu titlul *Comediile lui Caragiale.*

Studiu revăzut de autor. Acest capitol trebuia să fie inclus în monografia *I. L. Caragiale,* ce urma să apară în Editura Fundaţiilor regale.

Se reproduce textul din *Revista Fundaţiilor regale* revăzut de autor.

[I. L. Caragiale şi duhul balcanic]

Conferinţă radiodifuzată la 26 mai 1945. Apare — postum — în *Scrieri alese,* E.S.P.L.A., 1957, p. 327—331.

Textul se reproduce după manuscris.

Satanismul la I. L. Caragiale

Apare — postum — în *Revista Fundaţiilor regale,* an. XIII, nr. 2, februarie 1946, p. 359—363, la rubrica „Comentarii critice".

Se reproduce textul din *Revista Fundaţiilor regale.*

Poezia personagiilor lui Caragiale

Apare în *Revista Fundaţiilor regale,* an. XIII, seria nouă, nr. 8, august 1946, p. 781—784, la rubrica „Comentarii critice".

Se reproduce textul din *Revista Fundaţiilor regale.*

Matei Caragiale

Apare în *Vremea,* an. X, nr. 483, 11 aprilie 1937, p. 4, la rubrica „Cronica literară" ; nr. 485, aprilie 1937, p. 28, la rubrica „Cronica literară" ; nr. 486, 9 mai 1937, p. 9, la rubrica „Cronica literară" ; şi nr. 487, 16 mai 1937, p. 9, la rubrica „Cronica literară".

Republicat în *Figuri literare*, Editura „Vremea", 1938, p. 79—96 şi — postum — în *Scrieri alese*, E.S.P.L.A., 1957, p. 265—285.

Se reproduce textul din *Figuri literare*.

Virgil Carianopol:

„Un ocean, o frunte în exil" (poeme)

Apare în *Vremea*, an. VII, nr. 349, 5 august 1934, p. 7, la rubrica „Cronica literară".

Se reproduce textul din *Vremea*.

Virgil Carianopol:

„Scrisori către plante"

Apare în *Vremea*, an. IX, nr. 445, 12 iulie 1936, p. 11, la rubrica „Cronica literară".

Se reproduce textul din *Vremea*.

Virgil Carianopol:

„Carte pentru domniţe"

Apare în *Vremea*, an. XI, nr. 526, 20 februarie 1938, p. 9, la rubrica „Cronica literară".

Se reproduce textul din *Vremea*.

Otilia Cazimir:

„Fluturi de noapte"

Apare în *Viaţa literară*, an. I, nr. 28, 20 noiembrie 1926, p. 3, la rubrica „Opere şi autori".

Se reproduce textul din *Viaţa literară*, revăzut de autor după publicare.

Otilia Cazimir:

„Din întuneric. Fapte şi întîmplări adevărate"

(Din carnetul unei doctorese)

Apare în *Viaţa literară*, an. III, nr. 83, 5 mai 1928, p. 3, la rubrica „Opere şi autori".

Se reproduce textul din *Viaţa literară*.

G. Călinescu:

„Viaţa lui Mihai Eminescu"

Apare în *Vremea*, an. V, nr. 247, 24 iulie 1932, p. 6, la rubrica „Cronica literară".

Republicat în *Critice*, Editura „Vremea", 1933, p. 100—106.

Se reproduce textul din *Critice*, revăzut de autor după publicare.

G. Călinescu:

„Cartea nunţii"

Apare în *Vremea*, an. VI, nr. 284, 23 aprilie 1933, p. 7, la rubrica „Cronica literară".

Se reproduce textul din *Vremea*.

G. Călinescu:

„Enigma Otiliei"

Apare în *Vremea*, an. XI, nr. 534, aprilie 1938, p. 25, la rubrica „Cronica literară".

Reprodus de G. Călinescu în *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, Editura regală pentru literatură şi artă, 1941, p. 840—842.

Republicat — postum — în *Scrieri alese*, E.S.P.L.A., 1957, p. 286—290.

Se reproduce textul din *Vremea*.

Un profesor volubil

Apare în *Spectacolul*, an. I, nr. 8, 21 mai 1939, p. 6—8, la rubrica „Cronica literară".

Se reproduce textul din *Spectacolul*.

G. Călinescu:

„Şun sau calea neturburată" (Mit mongol)

Apare în *Vremea*, an. XVI, nr. 706, 11 iulie 1943, p. 9, la rubrica „Cronica literară".

Din această cronică cenzura a suprimat două rînduri. Era timpul cînd George Călinescu nu trebuia lăudat.

Se reproduce textul mutilat din *Vremea*.

[„Compendiul" d-lui G. Călinescu]

Conferinţă radiodifuzată la 23 iunie 1945.

Textul se reproduce după manuscris.

Ion Călugăru:

„Paradisul statistic“

Apare în *Viața literară,* an I, nr. 37, 12 februarie 1927, p. 3, la rubrica „Opere și autori“.

Se reproduce textul din *Viața literară,* revăzut de autor după publicare.

Ion Călugăru:

„Abecedar de povestiri populare“

Apare în *Vremea,* an. III, nr. 135, 9 octombrie 1930, p. 4, la rubrica „Cronica literară“.

Se reproduce textul din *Vremea.*

Ion Călugăru:

„Omul de după ușe“ (roman)

Apare în *Vremea,* an. V, nr. 221, 17 ianuarie 1932, p. 7, la rubrica „Cronica literară“.

Se reproduce textul din *Vremea.*

Ion Călugăru:

„Charlot“ (studiu critic)

Apare în *Vremea,* an. VI, nr. 287, 14 mai 1933, p. 7, la rubrica „Cronica literară“.

Se reproduce textul din *Vremea.*

Ion Călugăru:

„Don Juan Cocoșatul“ (roman)

Apare în *Vremea,* an. VII, nr. 321, 14 ianuarie 1934, p. 7, la rubrica „Cronica literară“.

Se reproduce textul din *Vremea.*

Ion Călugăru:

„Erdora“

Apare în *Vremea,* an. VII, nr. 333, 15 aprilie 1934, p. 13, la rubrica „Cronica literară“.

Se reproduce textul din *Vremea,* revăzut de autor după publicare.

Ion Călugăru:

„De la cinci pînă la cinci“

Apare în *Vremea,* an. IX, nr. 422, 26 ianuarie 1936, p. 11, la rubrica „Cronica literară“.

Se reproduce textul din *Vremea.*

Ion Călugăru:

„Copilăria unui netrebnic“ (roman)

Apare în *Vremea,* an. IX, nr. 432, aprilie 1936, p. 27, la rubrica „Cronica literară“.

Se reproduce textul din *Vremea.*

Ion Călugăru:

„Trustul“ (roman)

Apare în *Vremea,* an. X, nr. 482, 4 aprilie 1937, p. 4, la rubrica „Cronica literară“.

Se reproduce textul din *Vremea.*

Mihail Celarianu:

„Polca pe furate“ (roman)

Apare în *Vremea,* an. VII, nr. 331, 25 martie 1934, p. 8, la rubrica „Cronica literară“.

Se reproduce textul din *Vremea.*

Mihail Celarianu:

„Femeia sîngelui meu“ (roman)

Apare în *Vremea,* an. IX, nr. 433, 19 aprilie 1936, p. 11, la rubrica „Cronica literară“.

Se reproduce textul din *Vremea.*

Mihail Celarianu:

„Flori fără pace“

Apare în *Vremea,* an. XI, nr. 532, 3 aprilie 1938, p. 9 și 10, la rubrica „Cronica literară“.

Se reproduce textul din *Vremea.*

P. Cerna

Apare în *Mișcarea literară,* an. II, nr. 24, 25 aprilie 1925, p. 1, la rubrica „Medalioane“.

Republicat în volumul *Mişcarea literară,* Editura „Ancora“ — S. Benvenisti, 1927, Colecţia „Biblioteca universală“ nr. 144—146, p. 35—39.

Se reproduce textul din volumul *Mişcarea literară.*

V. Ciocîlteu:

„Adînc împietrit“ (versuri)

Apare în *Vremea,* an. VI, nr. 273, 29 ianuarie 1933, p. 7, la rubrica „Cronica literară“.

Se reproduce textul din *Vremea.*

Şerban Cioculescu:

„Aspecte lirice contemporane“

Apare în *Vremea,* an. XV, nr. 684, 31 ianuarie 1943, p. 9, la rubrica „Cronica literară“.

Se reproduce textul din *Vremea.*

D. Ciurezu:

„Răsărit“

Apare în *Viaţa literară,* an. II, nr. 66, 17 decembrie 1927, p. 3, la rubrica „Opere şi autori“.

Se reproduce textul din *Viaţa literară,* revăzut de autor după publicare.

D. Ciurezu:

„Pămîntul luminilor mele“ (poeme)

Apare în *Vremea războiului,* an. XIII, nr. 614, 17 august 1941, p. 4, la rubrica „Cronica literară“.

Se reproduce textul din *Vremea războiului*

D. Ciurezu:

„Cununa soarelui“ (poem)

Apare în *Vremea războiului,* an. XIV, nr. 655, 5 iulie 1942, p. 7, la rubrica „Cronica literară“.

Se reproduce textul din *Vremea războiului.*

N. D. Cocea:

„Vinul de viaţă lungă“

Apare în *Vremea,* an. IV, nr. 183, 19 aprilie 1931, p. 6, la rubrica „Cronica literară“.

Se reproduce textul din *Vremea.*

N. D. Cocea:

„Fecior de slugă (ediţia II-a)

Apare în *Vremea,* an. VI, nr. 296, 16 iulie 1933, p. 7, la rubrica „Cronica literară“.

Se reproduce textul din *Vremea.*

N. D. Cocea:

„Nea Nae“ (roman)

Apare în *Vremea,* an. VIII, nr. 390, 3 iunie 1935, p. 7, la rubrica „Cronica literară“.

Se reproduce textul din *Vremea.*

Mihai Codreanu

Apare în *Mişcarea literară,* an. II, nr. 26, 9 mai 1925, p. 1, la rubrica „Medalioane“.

Republicat în volumul *Mişcarea literară,* Editura „Ancora“ — S. Benvenisti, 1927, Colecţia „Biblioteca universală“, nr. 144—146, p. 19—52.

Se reproduce textul din volumul *Mişcarea literară.*

I. Codru-Drăguşanu:

Peregrinul transilvan (1835—1844)

(Ediţie îngrijită de Şerban Cioculescu)

Apare în *Vremea,* an. XV, nr. 690, 14 martie 1943 p. 4, la rubrica „Cronica literară“.

Se reproduce textul din *Vremea.*

Ben Corlaciu:

„Pelerinul serilor“ (poeme)

Apare în *Vremea războiului,* an. XIV, nr. 667, 27 septembrie 1942, p. 7, la rubrica „Cronica literară“.

Se reproduce textul din *Vremea războiului*

Ben Corlaciu:

„Arhipelag“

Apare în *Vremea* an. XVI, nr 740, 12 martie 1944, p. 9, la rubrica „Cronica literară“.

Se reproduce textul din *Vremea.*

[*Ben Corlaciu:*

„Manifest liric“

Conferinţă radiodifuzată la 23 martie 1944
Textul se reproduce după manuscris.

Nichifor Crainic:

„Ţara de peste veac“ (poezii)

Apare în *Vremea,* an. V, nr. 228, 6 martie 1932, p. 7, la rubrica „Cronica literară“.

Se reproduce textul din *Vremea.*

Ion Creangă

Apare în *Gazeta literară,* an. I, nr. 1, 31 ianuarie 1929, p. 4, la rubrica „Clasicii“, cu titlul *Creangă — povestitorul,* şi în *Gazeta literară,* an I, nr. 2, 7 februarie 1929, p. 5, la rubrica „Clasicii“, cu titlul *Creangă — memorialist.*

Republicate cu titlul *Ion Creangă,* în *Critice,* Editura „Vremea“, 1933, p. 290—302.

Se reproduce textul din *Critice.*

Ion Creangă

Apare în *Vremea,* an. X, nr. 478, 7 martie 1937, p. 9, cu titlul *Centenarul lui Creangă.* Republicat în *Figuri literare,* Editura „Vremea“, 1938, p. 5—14, cu titlul *Ion Creangă* şi — postum — în *Scrieri alese,* E.S.P.L.A., 1957, p. 231—241, cu titlul *Ion Creangă.*

Se reproduce textul din *Figuri literare.*

N. Crevedia:

„Bacalaureatul lui Puiu“

Apare în *Vremea,* an. VI, nr. 304, 10 septembrie 1933, p. 7, la rubrica „Cronica literară“.

Se reproduce textul din *Vremea.*

N. Crevedia:

„Bulgări şi stele“

Apare în *Vremea,* an. VII, nr. 322, 21 ianuarie 1934, p. 7, la rubrica „Cronica literară“.

Se reproduce textul din *Vremea.*

N. Crevedia:

„Dragoste cu termen redus“ (roman)

Apare în *Vremea,* an. VII, nr. 330, 18 martie 1934, p. 7, la rubrica „Cronica literară“.

Se reproduce textul din *Vremea.*

N. Crevedia:

„Maria“ (poezii)

Apare în *Vremea,* an. XI, nr. 541, 12 iunie 1938, p. 9, la rubrica „Cronica literară“.

Se reproduce textul din *Vremea.*

Mircea Damian:

„Eu sau frate-meu? !...“

Apare în *Vremea,* an. III, nr. 112, 8 mai 1930, p. 4, la rubrica „Cronica literară“.

Se reproduce textul din *Vremea.*

Mircea Damian:

„Celula nr. 13“

Apare în *Vremea,* an. V, nr. 234, 17 aprilie 1932, p. 7, la rubrica „Cronica literară“.

Se reproduce textul din *Vremea.*

Mircea Damian:

„Două şi-un căţel“

Apare în *Vremea,* an. VI, nr. 295, 9 iulie 1933, p. 7, la rubrica „Cronica literară“.

Se reproduce textul din *Vremea.*

Mircea Damian:

„De-a curmezişul“ (roman)

Apare în *Vremea,* an. IX, nr. 426, 23 februarie 1936, p. 11, la rubrica „Cronica literară“.

Se reproduce textul din *Vremea.*

Mircea Damian:

„Om" (roman)

Apare în *Vremea,* an. X, nr. 472, 24 ianuarie 1937, p. 9, la rubrica „Cronica literară".

Se reproduce textul din *Vremea.*

Sergiu Dan:

„Dragoste și moarte în provincie"

Apare în *Vremea,* an. IV, nr. 183, 19 aprilie 1931, p. 6, la rubrica „Cronica literară".

Se reproduce textul din *Vremea.*

Sergiu Dan:

„Arsenic" (roman)

Apare în *Vremea,* an. VII, nr. 333, 15 aprilie 1934 p. 13, la rubrica „Cronica literară".

Se reproduce textul din *Vremea.*

Sergiu Dan:

„Surorile Veniamin" (roman)

Apare în *Vremea,* an. VIII, nr. 385, aprilie, 1935, p. 12, la rubrica „Cronica literară".

Se reproduce textul din *Vremea.*

Ludovic Dauș:

„Drăceasca schimbare de piele"

Apare în *Viața literară,* an. II, nr. 42, 19 martie 1927, p. 3, la rubrica „Opere și autori".

Se reproduce textul din *Viața literară,* revăzut de autor după publicare.

Ludovic Dauș:

„Asfințit de oameni" (roman)

Apare în *Vremea,* an. V, nr. 244, 3 iulie 1932, p. 7, la rubrica „Cronica literară".

Se reproduce textul din *Vremea.*

N. Davidescu:

„Fîntîna cu chipuri" (roman)

Apare în *Vremea,* an. VII, nr. 327, 25 februarie 1934, p. 7 și 8, la rubrica „Cronica literară".

Se reproduce textul din *Vremea.*

N. Davidescu:

„Helada" (poem)

Apare în *Vremea,* an. VIII, nr. 377, 24 februarie 1935, p. 9, la rubrica „Cronica literară".

Se reproduce textul din *Vremea.*

N. Davidescu:

„Roma" (poem)

Apare în *Vremea,* an. IX, nr. 425, 16 februarie 1936, p. 8, la rubrica „Cronica literară".

Se reproduce textul din *Vremea.*

Alexandru Davila

Apare în *Mișcarea literară,* an. II, nr. 49, 17 octombrie 1925, p. 1, la rubrica „Medalioane".

Se reproduce textul din *Mișcarea literară,* revăzut de autor după publicare.

Barbu Delavrancea

Apare în *Viața literară,* an. III, nr. 85, 19 mai 1928, p. 1, la rubrica „Rememorări".

Se reproduce textul din *Viața literară.*

Lucia Demetrius:

„Tinerețe" (roman)

Apare în *Vremea,* an. IX, nr. 437, 17 mai 1936, p. 4, la rubrica „Cronica literară".

Se reproduce textul din *Vremea.*

Lucia Demetrius:

„Marea fugă" (roman)

Apare în *Vremea,* an. XI, nr. 529, 13 martie 1938, p. 9, la rubrica „Cronica literară".

Se reproduce textul din *Vremea.*

Nuvelele Luciei Demetrius

Apare în *Revista Fundațiilor regale,* an. XIII, serie nouă, nr. 1, ianuarie 1946, p. 140—143, la rubrica „Comentarii critice".

Republicat — postum — în *Eseuri critice,* Editura „Casa şcoalelor", 1947, p. 309—316.

Se reproduce textul din *Revista Fundaţiilor regale.*

Ovid Densusianu

Apare în *Viaţa literară,* an. I, nr. 17, 12 iunie 1926, p. 1, la rubrica „Profiluri".

Se reproduce textul din *Viaţa literară.*

Ovid Densusianu

Apare în *Vremea,* an. XI, nr. 542, 19 iunie 1938, p. 8, la rubrica „Cronica literară".

Se reproduce textul din *Vremea.*

[Omagiu lui Ovid Densusianu]

Conferinţă radiodifuzată la 26 ianuarie 1946.

Textul se reproduce după manuscris.

Al. Dima:

„Aspecte şi atitudini ideologice"

Apare în *Vremea,* an. VI, nr. 301, 20 august 1933, p. 7, la rubrica „Cronica literară".

Se reproduce textul din *Vremea.*

Exegeze eminesciane

Apare în *Vremea,* an. VII, nr. 356, 23 septembrie 1934, p. 7, la rubrica „Cronica literară".

Se reproduce textul din *Vremea.*

Al. Dima:

„Zăcăminte folclorice în poezia noastră contemporană"

Apare în *Vremea,* an. IX, nr. 461, 1 noiembrie 1936, p. 11, la rubrica „Cronica literară".

Se reproduce textul din *Vremea.*

Al. Dima:

„Gîndirea românească în estetică" (Aspecte contemporane)

Apare în *Vremea,* an. XV, nr. 698, 16 mai 1943, p. 9, la rubrica „Cronica literară".

Se reproduce textul din *Vremea.*

Ion Dongorozi:

„Povestirile lui conu Costaki Stupkan"

Apare în *Sburătorul,* an. IV, nr. 2, serie nouă, aprilie 1926, p. 22, la rubrica „Revista cărţilor".

Se reproduce textul din *Sburătorul,* revăzut de autor după publicare.

Ion Dongorozi:

„Socoteli greşite"

Apare în *Sburătorul,* an. IV, nr. 5, serie nouă, noiembrie 1926, p. 69—70, la rubrica „Aspectele vieţii literare".

Se reproduce textul din *Sburătorul.*

Mihail Dragomirescu

Apare în *Mişcarea literară,* an. II, nr. 29, 30 mai 1925, p. 1, la rubrica „Medalioane".

Se reproduce textul din *Mişcarea literară,* revăzut de autor după publicare.

Mihail Dragomirescu:

„Copilul cu trei degete de aur" (Ogrezeni şi Dărmăneşti)

Apare în *Vremea,* an. V, nr. 250, 14 august 1932, p. 7, la rubrica „Cronica literară".

Se reproduce textul din *Vremea.*

Mihail Dragomirescu

Apare în *Vremea războiului,* an. XIV, nr. 677, 6 decembrie 1942, p. 8, la rubrica „Cronica literară".

Se reproduce textul din *Vremea războiului.*

George Dumitrescu:

„Cîntece pentru madona mică"

Apare în *Viaţa literară,* an. I, nr. 26, 6 noiembrie 1926, p. 3, la rubrica „Opere şi autori".

Se reproduce textul din *Viaţa literară,* revăzut de autor după publicare.

George Dumitrescu:

„Pietate“

Apare în *Vremea*, an. III, nr. 111, 1 mai 1930, p. 5, la rubrica „Cronica literară“.

Se reproduce textul din *Vremea*.

George Dumitrescu:

„Elegii“

Apare în *Vremea*, an. VI, nr. 318, decembrie, 1933 p. 22, la rubrica „Cronica literară“.

Se reproduce textul din *Vremea*.

Mircea Eliade:

„Isabel și apele Diavolului“

Apare în *Vremea*, an. III, nr. 120, 3 iulie 1930, p. 5, la rubrica „Cronica literară“.

Se reproduce textul din *Vremea*.

Mircea Eliade:

„Solilocvii“

Apare în *Vremea*, an. V, nr. 240, 5 iunie 1932, p. 6, la rubrica „Cronica literară“.

Se reproduce textul din *Vremea*.

Mircea Eliade:

„Maitreyi“ (roman)

Apare în *Vremea*, an. VI, nr. 288, 21 mai 1933, p. 7, la rubrica „Cronica literară“.

Se reproduce textul din *Vremea*.

Mircea Eliade:

„Întoarcerea din rai“ (roman)

Apare în *Vremea*, an. VII, nr. 328, 4 martie 1934, p. 7, la rubrica „Cronica literară“.

Se reproduce textul din *Vremea*.

Mircea Eliade:

„Lumina ce se stinge“ (roman)

Apare în *Vremea*, an. VII, nr. 346, 15 iulie 1934, p. 7, la rubrica „Cronica literară“.

Se reproduce textul din *Vremea*.

Mircea Eliade:

„India“

Apare în *Vremea*, an. VII, nr. 349, 5 august 1934, p. 7, la rubrica „Cronica literară“.

Se reproduce textul din *Vremea*.

Mircea Eliade:

„Șantier“

Apare în *Vremea*, an. VIII, nr. 392, 16 iunie 1935, p. 7, la rubrica „Cronica literară“.

Se reproduce textul din *Vremea*.

Mircea Eliade:

„Huliganii“ (roman, I, II)

Apare în *Vremea*, an. IX, nr. 420, 12 ianuarie 1936, p. 9, la rubrica „Cronica literară“.

Se reproduce textul din *Vremea*.

Mircea Eliade:

„Domnișoara Christina“ (roman)

Apare în *Vremea*, an. IX, nr. 467, 13 decembrie 1936, p. 9, la rubrica „Cronica literară“.

Se reproduce textul din *Vremea*.

Mircea Eliade:

„Șarpele“ (roman)

Apare în *Vremea*, an. X, nr. 490, 6 iunie 1937, p. 8, la rubrica „Cronica literară“.

Se reproduce textul din *Vremea*.

Mihail Eminescu

Apare în *Ritmul vremii*, an. I, nr. 3, aprilie, 1925, p. 60—61, la rubrica „Portrete“.

Se reproduce textul din *Ritmul vremii*.

Destinul operei lui Eminescu

Apare în *Viața literară*, an. I, nr. 20, 3 iulie 1926, p. 1, cu titlul *Destinul de pînă acum al operei lui Eminescu*.

Republicat în *Opere și autori*, *Editura* „Ancora" — S. Benvenisti, 1928, p. 174—178, cu titlul *Destinul operei lui Eminescu.*

Se publică textul din *Opere și autori.*

Recitind proza politică a lui Eminescu

Apare în *Vremea*, an. IV, nr. 174, 8 martie 1931, p. 7, la rubrica „Cronica literară".

Se reproduce textul din *Vremea.*

Glose eminesciane

Apare în *Vremea*, an. VI, nr. 305, 17 septembrie 1933, p. 7, la rubrica „Cronica literară".

Se reproduce textul din *Vremea.*

Eros și Daimonion

Apare în *Revista Fundațiilor regale*, an. II, nr. 7, iulie 1939, p. 84—99 (la 50 de ani de la moartea lui Eminescu). Republicat — postum — în *Eseuri critice*, Editura „Casa școalelor", 1947, p. 123—146.

Se reproduce textul din *Revista Fundațiilor regale*, revăzut de autor după publicare.

Transcriem mai jos reflecțiile lui Pompiliu Constantinescu asupra acestui studiu al său: „Scris greoi, înghesuit, fără suplețe; adîncimea vraf peste vraf pare mai puțin adîncă, iar construcția generală are 20 de camere pe 100 m². Din același material se putea face o «cărticică». Dar dacă comanda e dată pe trei săptămîni, în loc de cel puțin trei luni?

Scris în perioadă de crîncenă belferie (dat la 25 mai); mă mir c-a ieșit și așa!"

O catedră Eminescu

Apare în *Revista Fundațiilor regale*, an. VII, nr. 11, noiembrie 1940, p. 418—426, la rubrica „Comentarii critice".

Republicat — postum — în *Eseuri critice*, Editura „Casa școalelor", 1947, p. 107—121.

Se reproduce textul din *Revista Fundațiilor regale.*

[Eminescu — poet păgîn]

Conferință radiodifuzată la 14 octombrie 1945.

Textul se reproduce după manuscris.

INDICE DE AUTORI

(nominali și subînțeleși)

A

Aderca, Felix, 46
Alecsandri, Vasile, 16, 18, 49, 98, 105, 417, 418, 419, 439, 447, 458, 459
Alexandrescu, Grigore, 98
Amiel, H. F., 519, 520
Anestin, Ion, 86
Anghel, Dimitrie, 98, 228, 269, 549
Arghezi, Tudor, 143, 144, 190, 229, 235, 252, 279, 280, 331, 350, 351, 360, 366, 528, 549
Arhip, Ticu, 422
Aristarc, 442
Aristofan, 108, 119

B

Bacovia, George, 280
Bălcescu, Niculae, 34
Balzac, H. de, 108, 171, 521
Barbey d'Aurevilly, Jules, 171, 178, 184
Barbu, Ion, 331, 459, 460
Bashkirtseff, M., 423
Bassarabescu, I. A., 405
Baudelaire, Ch., 45, 50, 105, 170, 171, 220, 276, 309, 550
Bauvier, 220

Benda, J., 426
Berdiaeff, 448
Bergson, H., 220
Bernardin de Saint Pierre, J. A., 499
Bibescu, Martha, 284
Blaga, Lucian, 194, 280, 287, 291, 293, 328, 345, 448, 459, 460, 462, 464
Bogdan-Duică, Gh., 14, 15
Bogdan-Piteşti, 243
Boileau, 309
Bolintineanu, D., 98
Bonnerot, Jean, 100, 102
Botez, C., 456, 572
Boureanu, Radu, 192
Bourges, Elemir, 426
Bourget, Paul, 216, 521
Boz, Lucian, 450
Brăescu, Gh., 6, 347, 349, 357
Brătescu-Voineşti, I. Al., 397, 405
Brémond, 220
Brote, 82
Brunetière, F., 39
Buffon, 479
Bunin, I., 430
Burnne, Charlota, 459
Byron, Lord, 12, 535, 574

C

Caion, 102, 110
Călinescu, G., *205—209, 210—213, 214—218, 219—221, 222—223, 224—227*, 311, 463, 553, 554, 558, 564, 575
Calotescu-Neicu, Al., 350
Călugăru, Ion, *228—230, 231—233, 234—237, 238—240, 241—244, 245—246, 247—250, 251—254, 255—258*
Camilar, Eusebiu, *5—7, 8—10*
Cancicov, Georgeta, 6
Cantemir, D., *11—13*
Capidan, Th., *14—15*
Caracostea, D., *538, 575*
Caragiale, I. L., *16—37, 38—44, 45—52, 53—59, 60—99, 100—104, 105—152, 153—157, 158—163, 164—168*, 169, 170, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 229, 339, 342, 343, 347, 348, 357. 420, 469
Caragiale, M. L., 96, 154, *169—185*, 217, 229, 302, 306
Carianopol, V., *186—189, 190—193, 194—198*
Carlyle, Thomas, 534
Carp, P. P., 32, 541
Cartojan, N., 516
Cavaliotti, Theodor Anastasie, 14
Cazimir, O., *199—202, 203—204*, 422
Cehov, A., 430
Celarianu, Mihail, *259—260, 261—265, 266—271*, 280
Cellini, B., 108
Cerna, P., 41, *272—274*, 331, 536, 548
Chateaubriand, 50
Chendi, Ilarie, 205, *545, 553*
Chesterton, 512
Ciocîlteu, V., *275—277*
Cioculescu, Şerban, *38—44*, 46, *60—99*, 100, 101, 103, 105, 110, 132, *278—281, 311—314*, 513
Cioran, Emil, 520
Ciurezu, D., *282—286, 287—292, 293—297*
Cocea, N. D., *298—300, 301—306, 307—308*
Codreanu, M., 280, *309—310*
Codru-Drăguşanu, I., *311—314*
Colette, 426
Corlaciu, Ben, *315—319, 320—322, 323—325*
Coşbuc, G. 82, 98, 111, 227, 272, 291, 294, 331, 517, 536, 537, 541, 548
Courteline, G., 49
Crainic, Nichifor, 207, 287, 293, *326—332*, 446, 448, 464
Creangă, Ion, 17, 32, 74, 86, 87, 88, 96, 107, 124, 143, 144, 152, 163, 208, 252, *333—337, 338—340*, 476, 477
Crevedia, N., 195, 294, *347—349, 350—356, 357—359, 360—364*
Cuza, A. C., 454

D

Damian, Mircea, *365*, *366—368*, *369—372*, *373—376*
377—378
Dan, Pavel, 6
Dan, Sergiu, *379—381*, *382—385*
Dante, Alighieri, 438, 442, 536
Daudet, Alph., 240
Dauş, Ludovic, 302, *392—394*, *395—399*
Davidescu, N., *45—52*, 58, 59, 109, 110, 114, 229, 280, 302, *400—404*, *405—411*, *412—416*, 548
Davila, Alex., *417—419*
Delamarina, Victor Vlad, 106
Delavrancea, Barbu, 41, 42, 68, 70, 76, 87, 94, 216, 228, 252, 417, 418, *420—421*, 458, 548
Demetrius, Lucia, *422—425*, *426—429*, *430—434*
Densusianu, Ovid, 14, *435—436*, *437—440*, *441—444*, 458, 481
Depărăţeanu, Al., 417
Dianu, Romulus, 382
Dickens, Ch., 50, 240
Dima, Al., *445—451*, *452—457*, *458—461*, *462—464*.
Dongorozi, Ion, *465—466*, *467—470*
Dostoievski, F., 141
Dragnea, R., 446, 448
Dragomirescu, M., 18, 19, 102, 108, 110, 111, 113, 118, 128, 142, 143, 145, 464, *471—474*, *475—479*, *480—483*, 538, 575
Dumitrescu, Geo, 316, 320, 324
Dumitrescu, George, *484—486*, *487*, *488—490*

E

Eftimiu, Victor, 418
Eliade, Mircea, 97, 388, *491—495*, *496—498*, *499—503*, *504—508*, *509—514*, *515—518*, *519—523*, *524—527*, *528—529*, *530—533*
Eliade, Pompiliu, 112, 113, 114, 118, 127, 128, 143, 311, 313
Emilian, Const., 483
Eminescu, Mihai, 16, 17, 32, 46, 60, 61, 63, 68, 77, 78, 80, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 96, 98, 103, 105, 107, 110, 111, 114, 124, *205—209*, 210, 211, 227, 272, 273, 274 342, 343, 347, 449, 450, 451, *452—457*, 458, 459, 460 462, 482, 517, 528, *534—535*, *536—539*, *540—544*. *545—550*, *551—566*, *567—576*, *577—580*
Esenin, S., 190, 192, 280
Evolceanu, D., 480

F

Faca, Costache, 17
Faguet, Emil, 519
Filimon, N., 32, 34, 91, 154, 174, 177, 181, 182, 184, 185, 301, 302, 303, 304, 338, 380, 395, 396, 406
Flaubert, G., 105, 108, 379, 380, 426
France, Anatole, 49, 50, 63, 64, 65, 91, 114, 157
Furetière, 171

G

Gaster, M., 458
George, Stefan, 288
Gherea, (C. Dobrogeanu), 18, 19, 26, 27, 41, 59, 83, 84, 110, 111, 112, 113, 115, 127, 141, 145, 149, 179, 304, 481, 537, 538, 549, 551, 552, 553, 554, 567, 575
Ghica, I., 34, 91, 154, 174, 177, 181, 184, 185
Gide, A., 242, 403, 449, 493, 494, 505
Gobineau, 171
Goga, E., 302, 306
Goga, O., 76, 81, 106, 108, 280, 288, 351, 536, 537, 541, 543, 548
Gogol, N., 49, 50
Golescu, Dinicu, 311, 312
Gorki, M., 374
Gorovei, Artur, 458
Gourmont, Rèmy de, 45, 403
Guyau, J. M., 220

H

Hamsun, Knut, 374
Hasdeu, B. P., 61, 77, 85, 87, 97, 102, 105, 110, 417, 418, 419, 437, 447, 458, 517
Hegel, 220, *452—457*, 462

Heine, H., 202, 548
Heliade, Rădulescu I., 34, 85, 103, 105, 447
Hennequin, E., 387
Herz (A. de), 418
Hogaș, Calistrat, 340, 344, 345, 346
Homer, 49, 447
Horațiu, 221
Hugo, Victor, 96, 418, 550, 574
Huysmans, Joris Karl, 171

I

Iacobescu, D., 318
Ibrăileanu, G., 18, 19, 85, 88, 91, 110, 112, 114, 115, 145, 462, 463, 464, 481, 538, 552, 559
Ionescu, Eugen, 520
Ionescu, Ion, 6
Ionescu, Radu, 462
Ionescu-Gion, G., 174
Iorga, N., 111, 224, 304, 307, 311, 312, 418, 420, 481, 537, 542, 543, 572, 573
Iosif, St. O., 195, 351, 353, 536, 548
Istrati, Panait, 252, 374

J

Jammes, Fr., 288
Joyce, James, 512

K

Kant, Im., 220, 462
Kogălniceanu, M., 34, 358
Krishnamurti, 359

L

Labiche, 112, 118
Laclos, Pierre Choderlos de, 262
La Bruyère, 114
Laforgue, Jules, 199
Lamartine, 535
La Rochefoucauld, Fr., 123
Lascarov-Moldovanu, Al., 465, 466

Leconte de Lisle, 580
Lehman, Rosamond, 423
Lenau, N., 554
Leopardi, G., 535, 547, 574
Lessing, G. E., 551
London, Jack, 374
Lorrain, Jean, 171
Lovinescu, E., 17, 18, 88, 113, 114, 116, 118, 143, 205, 206, 224, 267, 403, 463, 475

M

Macedonski, Al., 98, 102, 110, 442, 447, 580
Machiavel, N., 37
Maeterlinck, M., 288
Maiorescu, Titu, 15, 16, 17, 18, 19, 32, 41, 42, 43, 48, 79, 80, 83, 86, 87, 88, 96, 102, 103, 105, 106, 107, 108, 111, 113, 115, 116, 117, 119, 120, 127, 136, 141, 145, 152, 175, 208, 221, 227, 342, 455, 456, 458, 471, 480, 481, 482, 534, 538, 541, 542, 551, 553, 567, 571, 573, 575, 576
Mallarmé, St., 220, 442, 504
Maniu, Adrian, 194, 229, 287, 293, 318, 328, 460
Manliu, 475
Marian, S. Fl., 458
Marinetti, F. T., 240
Maritain, 448
Marx, Karl, 450
Massis, 448
Maupassant, G. de, 43, 122, 430
Mehedinți, S., 480, 481
Michel, Angelo, 108
Micle, Veronica, 208
Mignosi, Pietro, 449
Mihăescu, Gib I., 229
Milescu (spătarul), 12
Minar, Octav, 538
Minea, I., 12
Minulescu, I., 48, 302, 549
Mironescu, Const. Alex., 545, 546, 549
Moldovanu, Corneliu, 353

Molière, 28, 86, 114, 118, 119, 120, 127, 129, 143
Movilă, Petru, 446
Movilă, Sanda, 422
Munteanu, Bazil, *441—444*
Musset, Alfred de, 535, 574

N

Neculce, Ion, 11, 143
Nietzsche, F., 493
Negruzzi, I., 342, 538
Negulescu, P. P., 480, 481

O

Odobescu, Al., *70—73*, 82, 174, 417, 447, 458
Orăşanu, N. T., 97
Ovidiu, 412

P

Pamfilie, Teodor, 458
Pană, Saşa, 186
Pann, Anton, 91, 154, 177, 181, 185, 382
Panu, Gh., 538
Papadat-Bengescu, H., 303, 422
Papini, G., 491, 522
Paris, Gaston, 437
Parodi, 96
Pascal, 50
Pavelescu, Cincinat, 98
Pârvan, Vasile, 449, 464
Peltz, I., 252
Perpessicius, 169, 171, 172, 173, 174, 175, 177, 184, 199
205, 206, 267, 269, 279, 311, 572, 573, 575
Perrault, Ch., 176
Petrescu, Camil, 211, 375, 388
Petrescu, Cezar, 229, 302
Petrino, D., 208
Philippide, Al. A., 280
Pillat, Ion, 194, 287, 289, 293, 328, 331, 460
Plaut, 119
Poe, Edgar, 45, 50, 170, 171, 176, 178, 184, 220, 229, 528
Popescu, Ştefan, 316
Popovici-Bănăţeanu, I., 106, 549
Prévost, 499
Proust, M., 512
Puşcariu, Sextil, 14, 15
Puşkin, Al., 574

R

Rabelais, 49, 50
Racine, J., 113
Rădulescu-Motru, C., 449, 480
Rădulescu-Pogoneanu, I. A., 480
Rafael, 109
Ralea, M., 119, 120, 131, 463, 464
Raşcu, I. M., 547
Rebreanu, Liviu, 6, 7, 303, 386, 388
Renan, E., 43
Renard, Jules, 240
Rilke, Rainer Maria, 288
Rimbaud, A., 321, 442, 504
Roll, St., 332
Ronetti, Roman, 41
Rosetti, C. A., 34
Rousseau, J.-J., 262, 519
Ruskin, John, 50
Russo, Alecu, 447, 458
Rusu, Liviu, 464

S

Sadoveanu, M., 7, 10, 106, 203, 204, 229, 300, 302, 340,
344, 346, 458, 465, 467
Şăineanu, Lazăr, 458
Sainte-Beuve, 100, 169, 538, 551
Sanielevici, H., 538
Sapho, 426
Sardou, V., 118
Sărmanul Klopstock, 174
Schopenhauer, A., 105, 220, 455, 456, 457, 517, 538, 553,
557
Scurtu, I., 84, 85, 552, 553

Sevastos, M., 207
Shakespeare, 50, 418
Shaw, B., 50
Shelley, P. B., 547, 574
Slavici, I., 63, 81, 208, 538
Sorbul, Mihail, 418
Souday, Paul, 38
Sperantia, E., 464
Stahl, H. I., 6, 388, 422
Stancu, Z., 190
Stavri, Artur, 549
Stelaru, D., 316, 324.
Stendhal, H., 493
Stere, C., 481
Streinu, Vladimir, 47, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 177, 178, 184
Streinul, Mircea, 6
Şuluţiu, Octav, 279
Swift, J., 50

T

Tagore, Rabindranath, 318
Taine, H., 450, 538
Teodoreanu, Ionel, 252, 421
Teodorescu, Dem., 302, 303
Teodorescu, G. Dem., 458
Thibaudet, A., 50
Todie, E., 302
Tolstoi, L., 50, 273
Tonegaru, Const., 320, 324
Topîrceanu, G., 98, 199, 201, 202, 203, 550
Torouţiu, I. E., 41
Trivale, Ion, 483

U

Urmuz, 347

V

Valéry, Paul, 220
Varlaam (mitropolitul), 446
Velican, Sabin, 6
Vesper, Iulian, 6
Vianu, Tudor, 455, 456, 462, 463, 464, 554, 557, 565, 575
Vigny, A. de, 535, 547
Villiers de l'Isle Adam, 45, 50, 171, 178, 184, 229
Villon, F., 143
Vinea, Ion, 229, 280
Virgiliu, 447
Vlahuţă, A., 42, 68, 75, 76, 77, 80, 328, 331, 420, 537, 549
Voiculescu Vasile, 194, 286, 287, 293, 460
Voltaire, 12, 50, 157, 299, 313
Voronca, Elena, 458
Voronca, Ilarie, 186, 187, 188, 190, 231, 233

W

Wilde, Oscar, 50, 171, 504
Woolf, Virginia, 423

Z

Zaharia, N., 538
Zamfirescu, Duiliu, 17, 106, 301, 302, 395, 410, 412, 421, 549, 580
Zamfirescu, George Mihail, 252
Zarifopol, Paul, 19, *38—44*, 60, 62, 63, 64, 69, 83, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 97, 98, 100, 101, 102, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 123, 126, 129, 130, 131, 139, 140, 145, 146, 149, 175, 176, 178, 179, 182, 463

TABLA ILUSTRAȚIILOR

Manuscrisul autograf al articolului *[I. L. Caragiale și duhul balcanic]* (p. 1) . . 144—145
Manuscrisul autograf al articolului *[I. L. Caragiale și duhul balcanic]* (p. 2) . . 144—145
Critice, volum apărut în 1933 și premiat de Societatea Scriitorilor Români cu premiul Costacopol . . . . . . 304—305
Figuri literare, volum apărut în 1938 . . 416—417
Manuscrisul autograf al articolului *Eros și Daimonion* . . . . 552—553

CUPRINSUL

Eusebiu Camilar : „Cordun“ (roman) 5
Eusebiu Camilar : „Prăpădul Solobodei“ 8
Dimitrie Cantemir 11
Theodor Capidan : „Romanitatea balcanică“ (Discurs de recepție la Academia Română) . . 14
I. L. Caragiale 16
Șerban Cioculescu : „Corespondența dintre I. L. Caragiale și Paul Zarifopol“ (1905—1912) . . . 38
Inaderența lui N. Davidescu la spiritul satiric . . 45
Cu prilejul reluării „D-ale carnavalului“ . . . 53
I. L. Caragiale : „Opere“, vol. IV și V, ediție îngrijită de Șerban Cioculescu 60
Epoci de creație la Caragiale 100
Comediile lui Caragiale 105
[I. L. Caragiale și duhul balcanic] 153
Satanismul la I. L. Caragiale 158
Poezia personagiilor lui Caragiale 164
Matei Caragiale 169
Virgil Carianopol : „Un ocean, o frunte în exil“ (poeme) 186
Virgil Carianopol : „Scrisori către plante“ . . . 190
Virgil Carianopol : „Carte pentru domnițe“ . . 194
Otilia Cazimir : „Fluturi de noapte“ 199
Otilia Cazimir : „Din întuneric. Fapte și întîmplări adevărate“ (Din carnetul unei doctorese) . . 203
G. Călinescu : „Viața lui Mihai Eminescu“ . . 205

G. Călinescu : „Cartea nunţii“ 210
G. Călinescu : „Enigma Otiliei“ 214
Un profesor volubil 219
G. Călinescu : „Şun sau calea neturburată“ (Mit mongol) 222
[„Compendiul“ d-lui G. Călinescu] 224
Ion Călugăru : „Paradisul statistic“ 228
Ion Călugăru : „Abecedar de povestiri populare“ . 231
Ion Călugăru : „Omul de după uşe“ (roman) . . 234
Ion Călugăru : „Charlot“ (studiu critic) . . . 238
Ion Călugăru : „Don Juan Cocoşatul“ (roman) . . 241
Ion Călugăru : „Erdora“ 245
Ion Călugăru : „De la cinci pînă la cinci“ . . . 247
Ion Călugăru : „Copilăria unui netrebnic“ (roman) 251
Ion Călugăru : „Trustul“ (roman) 255
Mihail Celarianu : „Polca pe furate“ (roman) . . 259
Mihail Celarianu : „Femeia sîngelui meu“ (roman) 261
Mihail Celarianu : „Flori fără pace“ 266
P. Cerna 272
V. Ciocîlteu : „Adînc împietrit“ (versuri) . . . 275
Şerban Cioculescu : „Aspecte lirice contemporane“ 278
D. Ciurezu : „Răsărit“ 282
D. Ciurezu : „Pămîntul luminilor mele“ (poeme) . 287
D. Ciurezu : „Cununa soarelui“ (poem) 293
N. D. Cocea : „Vinul de viaţă lungă“ 298
N. D. Cocea : „Fecior de slugă“ (ediţia II-a) . 301
N. D. Cocea : „Nea Nae“ (roman) 307
Mihai Codreanu 309
I. Codru-Drăguşanu : „Peregrinul transilvan“ (1835—1844). (Ediţie îngrijită de Şerban Cioculescu) 311
Ben Corlaciu : „Pelerinul serilor“ (poeme) . . . 315
Ben Corlaciu : „Arhipelag“ 320
[Ben Corlaciu : „Manifest liric“] 323
Nichifor Crainic : „Ţara de peste veac“ (poezii) . 326
Ion Creangă 333
Ion Creangă 338
N. Crevedia : „Bacalaureatul lui Puiu“ 347
N. Crevedia : „Bulgări şi stele“ 350
N. Crevedia : „Dragoste cu termen redus“ (roman) 357
N. Crevedia : „Maria“ (poezii) 360

Mircea Damian : „Eu sau frate-meu ? !“ 365
Mircea Damian : „Celula nr. 13“ 366
Mircea Damian : „Două şi-un căţel“ 369
Mircea Damian : „De-a curmezişul“ (roman) . . 373
Mircea Damian : „Om“ (roman) 377
Sergiu Dan : „Dragoste şi moarte în provincie“ . 379
Sergiu Dan : „Arsenic“ (roman) 382
Sergiu Dan : „Surorile Veniamin“ (roman) . . . 386
Ludovic Dauş : „Drăceasca schimbare de piele“ . . 392
Ludovic Dauş : „Asfinţit de oameni“ (roman) . . 395
N. Davidescu : „Fîntîna cu chipuri“ (roman) . . 400
N. Davidescu : „Helada“ (poem) 405
N. Davidescu : „Roma“ (poem) 412
Alexandru Davila 417
Barbu Delavrancea 420
Lucia Demetrius : „Tinereţe“ (roman) 422
Lucia Demetrius : „Marea fugă“ (roman) . . . 426
Nuvelele Luciei Demetrius 430
Ovid Densusianu 435
Ovid Densusianu 437
[Omagiu lui Ovid Densusianu] 441
Al. Dima : „Aspecte şi atitudini ideologice“ . . 445
Exegeze eminesciane 452
Al. Dima : „Zăcăminte folclorice în poezia noastră contemporană“ 458
Al. Dima : „Gîndirea românească în estetică“ (Aspecte contemporane) 462
Ion Dongorozi : „Povestirile lui conu Costaki Stupkan“ 465
Ion Dongorozi : „Socoteli greşite“ 467
Mihail Dragomirescu 471
Mihail Dragomirescu : „Copilul cu trei degete de aur“ (Ogrezeni şi Dărmăneşti) 475
Mihail Dragomirescu 480
George Dumitrescu : „Cîntece pentru madona mică“ 484
George Dumitrescu : „Pietate“ 487
George Dumitrescu : „Elegii“ 488
Mircea Eliade : „Isabel şi apele Diavolului“ . . 491
Mircea Eliade : „Solilocvii“ 496
Mircea Eliade : „Maitreyi“ (roman) 499
Mircea Eliade : „Întoarcerea din rai“ (roman) . 504

Mircea Eliade: „Lumina ce se stinge“ (roman) . 509
Mircea Eliade: „India“ 515
Mircea Eliade: „Șantier“ 519
Mircea Eliade: „Huliganii“ (roman, I, II) . . . 524
Mircea Eliade: „Domnișoara Christina“ (roman) 528
Mircea Eliade: „Șarpele“ (roman) 530
Mihail Eminescu 534
Destinul operei lui Eminescu 536
Recitind proza politică a lui Eminescu . . . 540
Glose eminesciane 545
Eros și Daimonion 551
O catedră Eminescu 567
[Eminescu — poet păgîn] 577

Note 581
Indice de autori 601
Tabla ilustrațiilor 615

VERIFICAT
1967

Redactor responsabil : MARGARETA FERARU
Tehnoredactor : IONEL GHEORGHIU

Dat la cules 27.07.1966. Bun de tipar 04.01.1967. Apărut 1967. Tiraj 8180 ex. Broşate 7090 ex. Legate $^1/_1$ 1090 ex. Hîrtie scris tip I A de 70 g/m^2. Format 540×840/16. Coli ed. 32,11. Coli tipar 39. Planşe tipo 5 A. nr. 7921/1966. C.Z. pentru bibliotecile mari 8R. C.Z. pentru bibliotecile mici 8R—O.

Întreprinderea Poligrafică „13 Decembrie 1918".
str. Grigore Alexandrescu nr. 89—97, Bucureşti,
Republica Socialistă România
Comanda nr. 3690